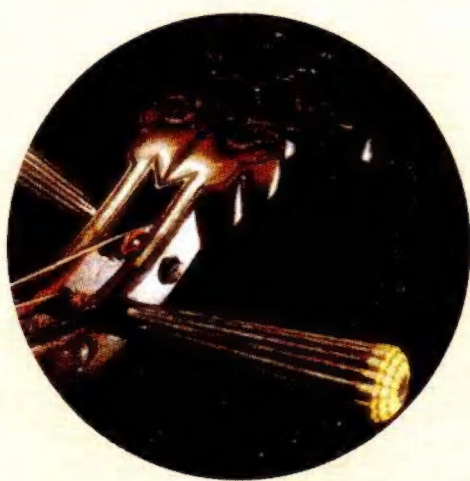


中国传统音乐学丛书
丛书主编 王耀华

中国传统音乐结构学

CHUNGKING/CHUANTONG/YINYUEXUE/CONGSHU/zhongguo/chuantong/yinyue/jiegouxue

王耀华 著



海峡出版发行集团 | 福建教育出版社
THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTING GROUP



丛书编辑 ⊙ 林毓琮
责任编辑 ⊙ 林毓琮
封面设计 ⊙ 林小平

中国传统音乐结构学

ISBN 978-7-5334-5375-6



9 787533 453756 >

定价: 56.00元

中国传统音乐学丛书
丛书主编 王耀华

中国传统音乐结构学

王耀华 著



海峡出版发行集团 | 福建教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国传统音乐结构学/王耀华著. —福州: 福建教育出版社, 2010. 4
(中国传统音乐学丛书)
ISBN 978-7-5334-5375-6

I. ①中… II. ①王… III. ①传统音乐—研究—中国
IV. ①J605. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 053373 号

中国传统音乐学丛书

中国传统音乐结构学

王耀华 著

出版发行 海峡出版发行集团

福建教育出版社

(福州梦山路 27 号 邮编: 350001 电话: 0591—83786913 83733693

传真: 83726980 网址: www.fep.com.cn)

出版人 黄旭

发行热线 0591—83752790

印刷 福州华彩印务有限公司

(福州新店南平路鼓楼工业小区 邮编: 350012)

开本 850 毫米×1168 毫米 1/32

印张 19.125

字数 461 千

插页 2

版次 2010 年 5 月第 1 版 2010 年 5 月第 1 次印刷

印数 1—3 100

书号 ISBN 978-7-5334-5375-6

定价 56.00 元

如发现本书印装质量问题, 影响阅读,

请向本社市场营销部 (电话: 0591—83726019) 调换。

总 序

自上个世纪 90 年代以来,在对硕士、博士研究生进行教学的过程中,由于专业方向的关系,需要开设诸如《中国传统音乐概论》、《中国音乐结构学》、《中国音乐文献学》、《中国音乐美学》之类的课程,却又苦于缺乏教师、缺少较为系统的教学参考书,于是萌发了组织编写一套《中国传统音乐学丛书》的念头。

早在两千多年前中国就已出现了《乐记》、《吕氏春秋》等音乐学的代表性的著作。在相传为公孙尼子撰写的《乐记》中,论及了有关音乐本原、音乐美感、音乐的社会作用、乐和礼的关系等,是为音乐哲学的滥觞性著作。由战国末期秦相吕不韦集合门客共同编写的《吕氏春秋》,则留下了有关远古音乐、音乐与自然社会政治关系,尤其是音律方面的记载。此后,在各朝各代的志书中都有《音乐志》(或《礼乐志》),全面介绍当时的音乐制度、乐律、乐队、乐曲和礼仪规范等内容。另外,在音乐美学方面,出现了儒家、道家、墨家的音乐美学思想,如嵇康的《声无哀乐论》、周敦颐的“淡”“和”、朱熹的“中和”和徐上瀛《谿山琴况》等音乐美学观和美学著作。在乐律学研究方面,有京房的六十律、钱乐之和沈重的三百六十律、何承天的新律、荀勖的笛律、蔡元定的三分损益十八律、朱载堉的新法密率(十二平均律)。在宫调理论方面,早在春秋战国时期就有旋宫理论和调式运用,汉代民间音乐中有“相和三调”,魏晋南北朝有清商三调、

笛上三调，隋唐时期有八声音阶、燕乐二十八调、八十四调和犯调、移调理论，宋代有“为调式”“之调式”系统，元代的北曲十七调、南曲十三调，明代的九宫，清代的南北曲各十二宫调等。在词调音乐、琴学、表演艺术理论和音乐百科全书式著作方面，有：张炎《词源》、沈括《梦溪笔谈》、王灼《碧鸡漫志》、刘向《琴说》、朱长文《琴史》、袁桷《琴述》、刘籍《琴议》、陈《乐书》、燕南芝庵《唱论》、周德清《中原音韵》、徐大椿《乐府传声》等。以上这些文人及其著作都曾对中国传统音乐的乐学、律学、宫调理论、美学等规律作过论述，为我们留下了宝贵的遗产。

1840年，鸦片战争的炮火惊醒了相当一部分中国人。此后，中国又迎来了中西文化交流颇为繁盛的20世纪。中国音乐家开始学习西方的音乐理论，并且试图以此来研究本民族的传统音乐，发展民族的新音乐。然而，中西文化之间，除了纯粹的自然规律，包括人类文明所创造的高科技手段的物质性规律不因国别、族别差异而有任何改变之外，在艺术规律和艺术手段之中，人们对于自然和物质手段的选择却是大异其趣的。正因为有了人的选择、加工、处理方法的不同，所以，在相同的物质根据中所表现出来的色彩、风味、性格、情趣方面却大相径庭，而出现民族特点、地方特色、时代风格的千差万别。对于音乐文化来说，物理学中的声学基本理论固然相同，音乐形态诸要素的选择和音乐审美观的理解却因民族、地域、时代的不同而形成差异。虽然中国传统音乐自古以来就在频繁的中外文化交流中，与世界各地的传统音乐相互吸收、融合，使彼此间有许多相通相同之处，但是，无论是基础理论的律、调、谱、器，或者是音乐审美的虚、实、意、象，甚而至于对乐音的清、浊、纯、噪等方面，都表现出与西方音乐理论的许多差别。因此，整理自己传统乐学、律

学、音乐美学的历史理论，总结可供当前民族音乐使用的应用理论，就成为中国传统音乐研究者的使命和责任。这不仅有利于传统音乐的教学，使我们的下一代了解中国传统音乐的特殊规律，而且为正确理解民族传统音乐提供理论基础，同时也为发展民族新音乐做一些铺垫性工作。

20 世纪 20 年代以来，童斐、王光祈等先驱者进行了可贵的探索。童斐的《中乐寻源》在对中西音乐理论的相同之处作出初步总结的同时，也大略指出了中西音阶的相异。王光祈既强调“西人科学常识丰富，遇事观察锐利”，应当重视西学，又强调“虽有曾受西乐教育之士，若无本国音乐材料（乐理及作品等等），则至多只能造成一位‘西洋音乐家’而已。于‘国乐’前途，仍无何等帮助”。指出了掌握西学的目的是整理中国遗产，研究中国音乐。

20 世纪三四十年代，以吕骥为首的延安鲁艺“中国民间音乐研究会”，由王震亚、谢功成等人组成的重庆青木关音乐学院“山歌社”，以刘天华为主帅的“国乐改进社”，着力于民族民间音乐的搜集、整理，进行理论研究，努力探索新音乐创作的民族风格和时代特点。杨荫浏则熔理论与实践于一炉，献毕生精力于中国传统音乐遗产的搜集、整理、研究工作，对中国传统音乐、中国音乐史、中国传统乐律学研究作出了全面的贡献。其他如缪天瑞、沈知白、廖辅叔、曹安和、钱仁康、吉联抗等，以及 50 年代以来的李纯一、郭乃安、冯文慈、黄翔鹏、赵宋光、夏野、童忠良、汪毓和、杨匡民等，在中国音乐史学、音乐形态学、音乐文献学、音乐美学等领域辛勤耕耘，也都为中国传统音乐学的建设和发展奠定了扎实的基础。特别应提到的是，黄翔鹏对曾侯乙钟磬铭文乐学体系、中国传统音乐形态学、乐律学史、音乐考古学的研究；他所提出“传统是一条河流”的命题以及“身入古

墓，心在人间”，“神游往古，心追方来”等治学思想；他所提倡“宏观的史、论研究必与微观的艺术分析密切结合，‘言必有物，虚实并务’；打破门户之见，使史学、文献学、考古学、民族学与民俗学、乐律学等各种音乐学的边缘学科熔于一炉，来进行系统化的综合研究”的研究方法。这些对促进中国传统音乐的学术研究，具有重要的作用。

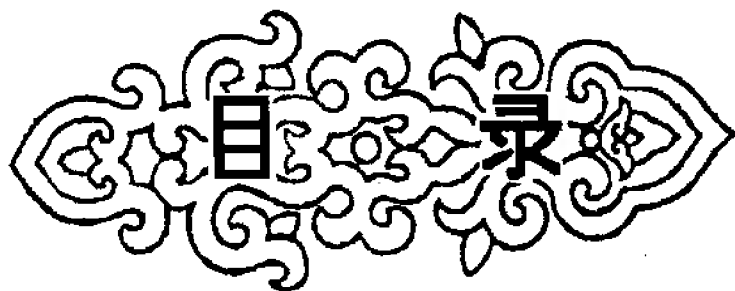
20世纪80年代以来，伴随着改革开放步伐而成长起来的中青年音乐学者，抓住时代所提供的难得机遇，投入民族音乐集成的浩大工程之中，深入民间，深入生活，在以上这些前贤的研究成果的基础上，又有新的贡献。

本丛书的诸位作者及其成果，正是这一时代的产物。他们沐浴着改革开放的春风，浸润着中华民族优秀音乐传统的雨露，吮吮着前辈、同仁的学术养分，试图对中国传统音乐理论的某些方面进行梳理、整合。这既是为有志于中国传统音乐研究的青年学子提供一些可资参考的材料，也起到为中国传统音乐学的学术建设添砖加瓦的作用。我们殷切地期待着读者无私的指教和支持，使这些成果不断地臻于更科学、系统、完善。这也是组织编写、出版该套丛书的初衷。

最后谨对本丛书各位作者的辛勤劳动致以崇高的敬意！对福建教育出版社的阙国虬社长、林毓琮主编的大力支持表示诚挚的谢忱！

王耀华 谨识

壬午年十一月三日



| | |
|---------------------------|------|
| 绪论..... | (1) |
| 一、结构与音乐结构..... | (3) |
| 二、音乐结构学与中国传统音乐结构学..... | (6) |
| 三、中国传统音乐结构学的研究状况..... | (8) |
| 四、本书写作宗旨 | (11) |
| 五、关于“腔” | (13) |
| 第一章 腔音 | (25) |
| 第一节 “带腔的音”与“不带腔的音” | (27) |
| 一、带腔的音 | (27) |
| 二、不带腔的音 | (30) |
| 第二节 音过程中的音高、音色、力度变化 | (31) |
| 一、音高变化的类别和幅度 | (31) |
| 二、音色和力度的变化 | (35) |
| 第二章 腔音列 | (41) |
| 第一节 概述 | (43) |
| 一、释义 | (43) |
| 二、腔音列的类别 | (44) |
| 第二节 中国音乐体系的腔音列系谱 | (44) |
| 一、中国音乐体系腔音列的九种类别 | (44) |
| 二、单一性腔音列曲目 | (46) |
| 三、复合性腔音列曲目 | (48) |

| | |
|---------------------------|-------|
| 第三节 典型性腔音列和一般性腔音列 | (52) |
| 一、典型性腔音列 | (52) |
| 二、典型腔音列的影响力和典型与一般的相对性 | (112) |
| 第四节 腔音列与音程、调式 | (114) |
| 一、腔音列的无半音五声性 | (114) |
| 二、“宫为音主”和以三音列并置为基础的调式的色彩性 | (117) |
| 第五节 字腔与过腔 | (122) |
| 一、字腔 | (122) |
| 二、过腔 | (124) |
| 第六节 腔音列节奏 | (126) |
| 一、单体型节奏与连体型节奏 | (127) |
| 二、紧松节奏与松紧节奏 | (127) |
| 第三章 腔节与腔韵 | (133) |
| 第一节 腔节 | (135) |
| 第二节 “韵”与“腔韵”释义 | (136) |
| 第三节 腔韵的类别 | (139) |
| 一、曲牌系统性腔韵与声腔系统性腔韵 | (140) |
| 二、曲牌性腔韵和板式性腔韵 | (143) |
| 三、曲目性腔韵 | (148) |
| 第四节 腔韵的音乐形态 | (151) |
| 一、由多个腔音列组合而成的特性旋律音调 | (151) |
| 二、由多个单体型或复合型节奏组合而成的节奏型 | (155) |
| 三、基本定格的落音 | (157) |
| 四、相对固定的篇幅规模 | (157) |
| 第五节 腔韵的运用 | (165) |
| 一、腔韵在句尾、句头、句中的出现 | (165) |

| | |
|-------------------------------|-------|
| 二、单一性腔韵、双韵对置与多韵循环····· | (168) |
| 三、集曲····· | (170) |
| 四、重点唱词中的大韵、长韵与高韵、低韵····· | (172) |
| 第四章 腔句 ····· | (177) |
| 第一节 概述 ····· | (179) |
| 第二节 腔句与板眼、拍位、起落板 ····· | (180) |
| 一、腔句与板眼····· | (180) |
| 二、腔句与拍位、拍数····· | (181) |
| 三、腔句与起落板····· | (183) |
| 第三节 腔句与腔节 ····· | (185) |
| 一、连贯式腔句····· | (185) |
| 二、两节式腔句····· | (186) |
| 三、三节式腔句····· | (189) |
| 四、变体腔句····· | (191) |
| 五、特殊腔句····· | (198) |
| 第四节 腔句与腔韵 ····· | (199) |
| 一、句头韵····· | (199) |
| 二、句中韵····· | (200) |
| 三、句尾韵····· | (201) |
| 四、上下句首尾呼应····· | (203) |
| 第五章 腔段 ····· | (207) |
| 第一节 概述 ····· | (209) |
| 第二节 腔段与腔句 ····· | (210) |
| 一、一句体····· | (210) |
| 二、两句体····· | (212) |
| 三、三句体····· | (224) |
| 四、四句体····· | (227) |

| | |
|----------------------------|--------------|
| 五、五句体····· | (236) |
| 六、多句体····· | (243) |
| 第六章 腔调····· | (253) |
| 第一节 概述····· | (255) |
| 第二节 腔调的规式性与可变性····· | (256) |
| 一、腔调的规式性····· | (256) |
| 二、腔调的可变性····· | (262) |
| 第三节 腔调与腔段····· | (283) |
| 一、一段体腔调····· | (284) |
| 二、二段体腔调····· | (284) |
| 三、三段体腔调····· | (287) |
| 四、多段体腔调····· | (299) |
| 第四节 腔调与节奏型····· | (306) |
| 一、节奏型····· | (306) |
| 二、词拍与意拍····· | (307) |
| 三、均分律动与非均分律动····· | (312) |
| 四、常规节奏与非常规节奏····· | (315) |
| 五、数列节奏····· | (320) |
| 第七章 腔套····· | (331) |
| 第一节 概述····· | (333) |
| 一、释义····· | (333) |
| 二、小型、中型与大型腔套····· | (334) |
| 第二节 腔套与腔调····· | (336) |
| 一、单腔调叠体腔套····· | (336) |
| 二、多腔调联体腔套····· | (354) |
| 第三节 腔套的布局····· | (377) |
| 一、宫调····· | (378) |

| | |
|----------------------------------|-------|
| 二、板式、节奏····· | (393) |
| 三、腔音列和腔韵····· | (405) |
| 四、音色····· | (413) |
| 第八章 腔系 ····· | (423) |
| 第一节 概述 ····· | (425) |
| 一、释义····· | (425) |
| 二、单腔调腔系与多腔调腔系····· | (425) |
| 三、腔系的民族性、地域性、体裁性、乐种性和腔套性等支系····· | (426) |
| 第二节 民族性腔系 ····· | (427) |
| 一、侗族《墙上栽姜姜叶青》····· | (427) |
| 二、壮族《龙凤会》····· | (428) |
| 三、瑶族《五月龙船下水爬》····· | (430) |
| 四、畲族《劝媳妇》····· | (431) |
| 五、布依族《久久下雨久久晴》····· | (432) |
| 六、黎族《时辰歌》····· | (433) |
| 七、蒙古族《都莱乌达根》····· | (433) |
| 八、苗族《十二月帮工歌》····· | (434) |
| 九、回族民歌【春调】腔系····· | (435) |
| 第三节 地域性腔系 ····· | (437) |
| 一、吴越支脉汉族民歌【春调】腔系····· | (438) |
| 二、秦陇晋支脉汉族民歌【春调】腔系····· | (450) |
| 第四节 体裁性腔系 ····· | (460) |
| 一、民歌腔系····· | (461) |
| 二、歌舞腔系····· | (462) |
| 三、曲艺腔系····· | (463) |
| 四、戏曲腔系····· | (466) |
| 五、器乐腔系····· | (467) |

| | |
|---------------------------------------|-------|
| 第五节 乐种性腔系 | (470) |
| 一、单腔调腔系 | (470) |
| 二、多腔调腔系 | (480) |
| 第六节 腔系的层次性及其内部的关联性 | (494) |
| 一、腔系的层次性 | (494) |
| 二、腔系内部各腔调及其变体的关联性 | (496) |
| 第九章 综论 | (513) |
| 第一节 中国传统音乐结构的思维方式——写意为主，写意中的写实 | (515) |
| 一、写意 | (515) |
| 二、写意为主，写意中的写实 | (521) |
| 第二节 中国传统音乐的创作方法——即兴创作与一曲多变运用 | (523) |
| 一、即兴创作 | (523) |
| 二、一曲多变运用 | (525) |
| 三、中国传统音乐结构思维方式、创作方法的特点——渐变 | (527) |
| 第三节 哲学基础——“道生一”、“三生万物”与“中庸之道” | (531) |
| 一、“道生一” | (532) |
| 二、“一生二，二生三，三生万物” | (534) |
| 三、中庸之道 | (541) |
| 附录：中国传统音乐结构研究相关文献目录 | (550) |
| 一、专著 | (550) |
| 二、论文 | (558) |
| 后 记 | (599) |

绪论

一、结构与音乐结构

二、音乐结构学与中国传统音乐结构学

三、中国传统音乐结构学的研究状况

四、本书写作宗旨

五、关于『腔』

中国传统音乐包括三大音乐体系：中国音乐体系、欧洲音乐体系和波斯阿拉伯音乐体系。所以，从严格意义上说，中国传统音乐结构学应该是以上三大音乐体系为研究对象，总结这三大音乐体系在音乐结构方面的共同性特点的。但是，一方面这三大音乐体系的音乐结构形态、美学思维方式和创作方法、文化内涵与哲学基础既有许多相通之处，也有许多相异之处，合在一起不容易说清楚；另一方面，笔者也尚未从以上这一视角出发，作综合观照。因此，本书的论述重点放在中国音乐体系的传统音乐。因为它是被中国境内 56 个民族中，除俄罗斯族之外的 55 个民族所使用的音乐体系，应该说是在中国传统音乐中，具有主流意义的代表性音乐体系。故本书中的中国传统音乐结构指认的是中国音乐体系的传统音乐结构；中国传统音乐结构学指的是中国音乐体系的传统音乐结构学。为行文方便，全书仅以中国传统音乐结构、中国传统音乐结构学称之。

一、结构与音乐结构

“结构”一词，在不同学问领域，根据不同的对象，有多种解释。例如：在《辞海》中，对于“结构”的意义有如下解释：“①构造房屋。②屋宇构造的式样。③各个部分的配合；组织。④文艺作品的组织方式和内部构造。”^①《现代汉语辞海》中认为：结构是“各个组成部分的搭配和排列”^②。以上所指的是具体

事物的结构。在哲学领域，西方结构主义认为：结构“是一个永恒的组织整体，这个组织的目的是在无意义的东西和有意义的东西之间建立一种联系”^③。其目的不仅在于认识对象的表层结构（物质结构），而且还在于探求其深层结构（对象的精神内涵），同时还力图在这二者之间建立一种逻辑关系，这就是所谓结构的转换性，这种转换性是通过转换层，将表层和深层联系起来，或者从深层转向表层，或者从表层向深层转换。系统论认为：“结构作为系统的一个基本范畴，指的是系统的部分的秩序，这种秩序主要表现在系统内部，各组要素之间在空间或时间方面的有机联系与相互作用的方式或顺序。结构是系统保持整体性以及具有一定功能的内在根据，同时，它又是维持系统的不变量，是系统保持稳定性的主要因素。”^④系统论认为结构具有整体性和稳定性的特点，并且还认为事物结构中的各个元素是有等级差别的，由于不同的等级差别而形成各个层次，在考察事物结构时，一方面要考察结构中各层次之间的差别，另一方面还要研究它们之间的相互联系以及层次与整体之间的相互联系。还认为应该研究结构的运动过程，因为结构是一个动态性的组织，它具有开放性和可变异性的特点。王次炤认为：“结构并不仅仅是针对某些个别事物而言的，它是一个具有普遍意义的哲学概念。”“我们需要吸取并发展结构主义和系统论关于结构论述的合理因素，用一种辩证的眼光去看待结构的存在。”“结构从本质上来说，是一种客观存在。”“是建立在实践的基础上的。”他还认为：任何事物的结构框架一旦形成就保持着它的稳定性，事物之所以为某种事物，对象之所以为某种对象，就在于它已形成了固定的结构框架。任何文化也一样，我们之所以称它为某种文化，就因为它有自身的结构框架。当然，结构的稳定性并不意味着结构的封闭性，结构也必将随着人类的社会实践再发生变异，但是这种动态

性的变异并不会跃出结构框架的边界；结构的动态性不在于结构框架的变异，而在于结构框架内部诸因素的变异^⑤。

音乐结构，如果按照《辞海》中结构是关于“文艺作品的组织方式和内部构造”的概念的话，那么，它就是音乐作品的组织方式和内部构造。王次炤认为：音乐的结构从本质上来说是体现了一种物质形态与精神内涵之间的关系。这种逻辑关系是建立在特殊的物质形态基础之上的，这就是音响。音乐中的任何音响（包括乐音和噪音）都不是孤立的物质形态，它必然通过某种逻辑手段与精神内涵组合成结构关系。音乐的音响应该具备两个先决条件，其一，它必然体现某种精神内涵；其二，它与精神内涵之间并非是一种直接的对应关系，而是依靠某种逻辑手段联系而成。音乐音响的本质特征应该体现在第二先决条件之上，即音响与涵义之间的逻辑手段^⑥。他还从音乐结构中的逻辑手段——表现、音乐结构中的物质形态——音响、音乐结构中的精神内涵——意义等三个方面进行了详细的论述，认为音乐结构的这三个基本层次之间并不是一种因果关系，而是一种依存关系，是一个整体。作为一门艺术，音乐作品的形成是以音乐结构的形成为标志，也就是作为音乐艺术的物质形态与精神内涵之间的逻辑关系的形成。

笔者赞同王次炤的这一关于音乐结构涵义的解释，认为：音乐结构应当是物质形态（音响）与精神内涵（意义）之间的逻辑关系（表现）。

二、音乐结构学与中国传统音乐结构学

根据以上对于音乐结构定义的界定，笔者认为音乐结构学可以从两种角度来理解。一是从文艺学的角度，把音乐结构作为“文艺作品的组织方式和内部构造”，因此音乐结构学应当研究音乐和音乐作品的组织方式和内部构造。这种组织方式包括各音乐构成要素以及它们之间的相互关系，内部构造指的是音乐和各种音乐作品的内部结构。“音乐结构”包括形式、音乐内容和非音乐内容；“音乐作品结构”指的是形式结构及其所包含的音乐性的内容。另一种是从哲学的角度，把音乐结构作为音乐的“物质形态与精神内涵之间的逻辑关系”，因此，音乐结构学应当研究音响、表现、意义这三个层次的方方面面，稳定性、变异性、转换性，以及它们之间的相互关系。

本研究拟采取音乐形态学的角度来对中国传统音乐的结构进行研究，它与文艺学、哲学角度的研究均有所区别。由于传统曲式学是在欧洲音乐发展过程中逐渐形成的一门学问，它的研究重点是欧洲音乐，尤其是欧洲的专业创作音乐，所以，它所总结的主要是欧洲音乐的曲式结构规律，对于认识欧洲音乐结构特点及其规律、推动专业音乐创作起了重要的促进作用。但是，作为中国传统音乐主流的，为中国 56 个民族中除俄罗斯族之外的 55 个民族所使用的中国音乐体系的传统音乐，既在诸多方面（如：律

别、音乐展开的基本逻辑、旋律发展的基本原则等)与欧洲音乐有相通之处,又在不少方面(如:单音的音过程、旋律的音调组织、单曲结构、联曲套式和调类、调族等)都与欧洲音乐有不同的特点,所以,仅用曲式学是不足以概括其全部规律和特点的。另一方面,哲学的角度固然有助于对音乐结构表情内涵和表现层面的深入挖掘,但是,音乐形态学作为“研究构成音乐的一切形式要素、结构、修辞与逻辑规律,并通过这一研究来探讨音乐形式及其风格特征、美学意蕴与文化内涵诸关系的学科^⑦”,可以更为全面深入地揭示中国传统音乐结构的规律和特点,推进音乐结构学的研究。因此,笔者认为,应当以音乐形态学研究为主线,借鉴哲学、文艺学和民族音乐学等三种角度的研究视野,从音响的组织方式和内部构造、音乐美的思维方式和创作方法、音乐结构所体现的文化内涵等三个层面来进行研究。所以,中国传统音乐结构学是对中国传统音乐的音响组织方式和内部构造、音乐美的思维方式和创作方法、音乐结构所体现的文化内涵进行研究的一门学问。其中,音响组织方式和内部构造包括单音的音过程、两个音和两个以上的乐音的组合,以及相当于句、段、曲、章、套和调类、调族等结构层次;音乐美的思维方式包括对比、统一、呼应、对称等形式美的规律和法则,对于音乐基本要素及其表现手段的处理原则,以及运用什么样的创作方法来推动乐思的展开;音乐结构所体现的文化内涵,既要研究形成音乐结构特点的文化因缘,又要探寻音乐结构所反映的文化特征及其哲学基础。

三、中国传统音乐结构学的研究状况

对于中国传统音乐结构的研究，虽然“中国传统音乐结构”是一个比较晚出的概念，但是，在历代文献中就已有诸多文字论及有关其律制、宫调和清商大曲、唐代歌舞大曲、宋元杂剧音乐、诸宫调、明清戏曲音乐等关于结构或组成结构的各种要素及其相互关系。近代以来尤其是20世纪20年代以来的诸多音乐学前辈、同仁对此的研究更为着力。

王光祈在他的著作中^⑧，对中国音乐结构、中西音乐结构的诸多方面做过论述，例如：在《论中国古典歌剧》中，对中国古典戏曲的乐律、调和移调、乐谱、音乐和中国音乐美学作了论述；在《东方民族之音乐》中，提出了世界三大乐系的观点，把世界音乐分为中国乐系、希腊乐系、波斯亚刺伯乐系。并且对中国乐系、波斯亚刺伯乐系的律、调和音乐作品的旋法、节奏作了分析。在《中国音乐史》中，从律之进化、调之进化、乐谱之进化、乐器之进化、乐队之组织、舞乐之进化、歌剧之进化、器乐之进化等方面，论述了构成中国音乐结构诸因素在纵向历时性方面的流变。《东西乐制之研究》则从乐律、乐调、乐谱等方面，对中国·欧亚非三洲接壤诸国、希腊、欧洲中古时代、欧洲近代等进行比较研究，试图总结中国音乐结构某些方面的特点。

此外，20世纪30、40年代，延安的“中国民歌研究会”和

重庆“国立音乐院”的“山歌社”，也对中国传统音乐的曲式结构有过理论和创作实践的研究与运用。

尤其是建国以后，杨荫浏在他所撰写的《中国音乐史纲》^⑨和《中国古代音乐史稿》^⑩中，以他丰富的传统音乐实践和广泛深入的实地调查、历史文献调查，对中国古代音乐如诗经音乐、周代音乐、相和歌、清商乐、唐代音乐、宋代音乐、词曲音乐等的乐律、乐调、乐器作了比较详细的论述，特别在“近世期间音韵学与词曲的关系”、“杂剧的音乐”、“明、清戏曲的发展——南北曲”等章节中，对各种音乐及其结构特点的论述尤为详细、深入。

于会泳《单弦牌子曲分析》^⑪对我国曲牌体说唱音乐代表性曲种——单弦牌子曲的音乐结构以及音乐结构内部诸因素的相互关系，进行了较为深入的研究。此后于1963年，他又在上海音乐学院开设《民族民间音乐腔词关系研究》课程，并写作论稿，于当年12月作为教学参考资料油印出版^⑫。该论稿由绪论、腔词音调关系——唱腔与字调的关系·唱腔与语调的关系、腔词节奏关系——腔词节奏轻重关系·腔词节奏段落关系、腔词结构关系之一——腔词句式结构关系等六章构成，分别对腔词关系的概念、腔词的自行规律、相顺和相背、字调、腔格、变调、字正腔圆与情通理顺、换腔就字、换字就腔、语调、腔句旋法、句型与调型、唱腔节奏的强弱位置、唱词轻重音的种类、习惯轻重音·特意轻重音·节拍重音及其与唱腔节奏的关系、句式、词逗、乐逗和乐型、腔词的基本句式、变化句式、唱词的两类句式对唱腔的两类句式的制约关系等方面，进行了详尽的分析。

20世纪60年代初，李西安、军驰在中央音乐学院开设《民族曲式与作品分析》课程，并写作教材《民族曲式与作品分析（民歌、器乐部分）》^⑬，之后经部分修改，更名为《中国民族曲式

(民歌、器乐部分)》^⑭，于1985年2月由人民音乐出版社再版。该书由绪论和七章构成，分别对民歌和民族器乐曲的结构原则、几种富有民族特色的旋律发展手法、乐段——一段体、多段体、变奏体、循环体、联曲体、综合体、集曲与连环曲等进行了论述。

此后，陆续出版的有关中国音乐结构研究的专著主要有：叶栋编著《民族器乐的体裁与形式》^⑮、中央音乐学院编辑组编《民族音乐结构研究论文集》^⑯、何为《戏曲音乐研究》^⑰、高厚永《民族器乐概论》^⑱、连波《戏曲作曲》^⑲、肖炳编著《秦腔音乐唱板浅释》^⑳、朱介生/徐音萍编著《沪剧音乐简述》^㉑、罗映辉著《梆子腔唱腔结构研究》^㉒、朱维英主编《戏曲作曲技法》^㉓、李吉提《中国音乐结构分析概论》^㉔等。其中，李吉提《中国音乐结构分析概论》的“上编 中国传统音乐结构分析”，对中国传统音乐的审美特征和表情特点、音乐语言特色、音乐发展手法和结构功能、中国传统音乐与文学戏剧结构的关系、中国传统曲式、中国传统音乐的结构特点等问题作了较为深入的论述。

在人民音乐出版社编辑出版的“戏曲音乐研究丛书”^㉕中，著者们分别对所熟悉的剧种音乐、唱腔进行了较为深入的研究。其中，对于各剧种音乐唱腔结构也多有独到的见解，分别总结了各古老剧种和地方戏剧种在音乐结构方面的特点和规律，为中国传统音乐结构研究作出了重要的贡献。

此外，在《音乐研究》、《中国音乐学》、《人民音乐》、《中央音乐学院学报》、《音乐艺术》、《中国音乐》、《黄钟》、《交响》、《乐府新声》、《音乐探索》、《天籁》、《星海音乐学院学报》、广东《民族民间音乐》、云南《民族音乐》等学术期刊，都先后发表了许多有关中国传统音乐结构方面的论文。其中，董维松对三部结

构和程式性与非程式性的研究^⑥、袁静芳对民间器乐曲常用变奏手法和中国民间器乐套曲结构的研究^⑦、沈洽《音腔论》^⑧、冯光钰对于“调类”“调族”及其传播变易的研究^⑨、杨放对于彝族民间音乐曲式的研究^⑩、褚历对于西安鼓乐各种类别乐曲曲式的分析^⑪、蒲亨强对于苗瑶畲等民族以及长江音乐文化体系音调结构和西南旋律体系及其文化内涵的研究^⑫。尤其是童忠良对于中西乐学的对称结构、曾侯乙编钟与骨笛及其对称形态、宫调理论及其对称结构、数列结构及其特殊对称等问题的研究，以及《一百八十调及其基因图谱》、《五声调式基因论》、《变声四定说——兼谈七声调式基因的对称模式》、《论同均三宫的调式基因》等论文^⑬，都是富有创见的成果。他们从各自独特的视野对中国传统音乐结构的研究作出了贡献。

然而，以上这些研究成果尚需作进一步的梳理、整合，形成体系，以便总结中国传统音乐结构的特点和规律。

四、本书写作宗旨

本书作者对于以上前辈、同仁的研究成果表示诚挚的敬佩。正是基于以上这些成果，笔者试图进行分析、归纳、综合，探寻中国传统音乐结构的特点和规律。

本研究拟采用系统论方法、辩证唯物主义和历史唯物主义的方法、民族音乐学的方法。系统论的方法就是把音乐结构作为一

个大系统，其内部存在着子系统，因此，要研究大系统内部各子系统之间的联系、组织状态、时空关系。音乐结构研究作为物质形态与精神内涵之间的逻辑关系的探讨，应当对音响物质形态的结构层次、影响精神内涵的文化因由，以及连结物质形态与精神内涵之间的逻辑关系进行分析，所以，本书设立九章，为8+1结构。第一章至第八章，是对中国传统音乐结构层次的分析。因为中国传统音乐主要属于单声部音乐，对其多声部民歌和其他多声部音乐已有樊祖荫等人作过深入研究，并有诸多论著问世；另外，对于中国传统音乐的组成要素（如：旋律、节奏、板式、宫调、音强、音色等）及其相互之间的组织原则（如：重复、变奏、起平落、起承转合、循环、展衍等），李吉提等人作过较为全面的分析。所以，这里的结构层次主要指的是横向的结构层次：腔音、腔音列、腔节与腔韵、腔句、腔段、腔调、腔套、腔系等。辩证唯物主义和历史唯物主义的方法，要求人们以发展的、联系的、历史的观点来看待一切事物和现象，同样也应当用发展的、联系的、历史的观点来分析音乐结构，所以，在这八章中，不仅分析中国传统音乐结构各层次的界定和特点，而且分析它们之间的相互联系。亦即着重关注的是各结构层次之间及其内部的规式性和关联性，以明确各结构层次内部的共性和差异性，和各结构层次之间的关联和区别。第九章的第一、二节着重把音乐作为一个运动过程来看待，音乐结构作为人的音乐行为的结果，体现了人的思维方式，在这思维方式里，既有形象思维，又有逻辑思维，是形象思维与逻辑思维的有机统一，中国传统音乐的结构则体现了中国人的思维方式的特点，并且与特定的创作方式相关联，其变化发展具有自身的特色，所以，在这一部分里主要探讨中国传统音乐结构的思维方式、创作方法及其特点。第九章第三节，是对中国传统音乐结构的哲学基础的探索，试图把音

乐结构放到文化脉络中来进行研究，尤其关注中国传统音乐结构的哲学基础，追寻其深层次的文化根源。

五、关于“腔”

在中国传统音乐中，“腔”是一个关系到全局的概念。因此，在此略作阐述。

董维松在《论润腔》^④一文中认为：民族声乐和传统声乐的演唱中，是很讲究韵味的。于会泳最先把“韵味”概括为“润腔”。该文依据于会咏提出来的“旋律性”、“节奏性”、“力度性”和“音色性”润腔等，进行了较为详尽的论述。并根据作者多年的思考，增添了许多新的见解，诸如“阻音式”润腔等。虽然“阻音”这一概念，是借用他人的，但作者把它纳入“润腔”系统内，并从润腔的功能、润腔的类型及其技法（音高式润腔、阻音·节奏性润腔、力度性润腔、音色性润腔）等方面详加阐释，多有发人之未发的创见。

洛地《“腔”、“调”辨说》^⑤指出：“腔”、“调”二字在我国戏艺中显现的历史时序，大致呈现为“调”→“腔”→“调”三个阶段。这三个阶段是我国戏剧从文本文学向场上技艺转化、从文体为主向乐体为主转化过程的反映。认为“腔”为“腔”，“调”为“调”，笼统合称“腔调”。洛地在《韵、板、腔、调》^⑥中，对昆曲曲唱本体构成的四个方面：字读句读、节奏、旋律、

用调（即“韵”、“板”、“腔”、“调”）进行了论述，认为昆曲曲唱的音乐旋律——“（唱）腔”是“昆唱”的主要音乐特征，其基本结构单位的“句”的旋律构成可分为“字腔”与“过腔”，由“字腔”“过腔”合成“腔句”，用以唱各曲牌中的文句和文辞，并对行腔格范中的四声字腔“腔格”和“过腔接字”、“定腔乐汇”等进行了论述。

曾永义《论说“腔调”》^⑦，首先对“腔调”的概念作了界定，认为“腔调”是包含着内在构成因素、外在依存载体以及得以呈现的人为运转三者之间形成的有机体。前人对腔调的体会和认知经历过从自然语言旋律到人工语言旋律的历程，进而对腔调的内在构成要素（字音的内在要素、声调的组织、韵叶的布置、语言长度、音节形式、词句结构、意象情趣的感染力）、腔调外在用以依存的载体（号子、山歌、小调、曲牌与套数），所以呈现腔调的人为运转（唱腔），促使腔调变化的缘故，腔调流播所产生的现象等进行了论述。

沈洽《音腔论》^⑧是一部运用比较研究的方法，论述汉民族传统音乐基本形态特征的专论。涉及对若干音乐基础理论问题的重新探讨，具有独特的见解。全书分六章，前三章主要讨论了最基本的音感观念——音腔的客观存在、特性和体系性，是该著全部论述的基础；第四章论述了音腔及其观念生成的基础原因；第五、六两章，就音腔的客观存在对汉民族传统音乐整个形态、风貌的影响作了探索。该论问世以来，引起了学术界的广泛重视，尤其对中国传统音乐形态特征的研究，起了重要的推动作用。

杜亚雄、秦德祥《“腔音”说》^⑨认为：我国传统音乐中存在着大量“音高变化的音”。这种音不同于欧洲专业创作音乐中“音高不变的音”。它对于形成中国传统音乐特有的风格和韵味，具有重要的意义。民歌、民族器乐曲、戏曲、说唱等不同门类及

各门类中不同流派、不同地区的不同音乐风格特点，都在很大程度上取决于不同的“音高变化的音”。这种音充分体现出中国音乐与西洋专业创作音乐的区别和中国音乐的独特神韵。认为其主要生成背景为“声调”，可以借助于现代乐谱来进行描述。

姚艺君《“声腔”词源考》^⑩，就中国戏曲音乐术语中“声腔”一词的由来、使用等情况，进行了历史与现代两端的探究与思考，对“声腔”一词使用中的概念游弋情况做了初步限定。认为“声腔”一词首现于周德清《中原音韵》，事隔六百余年后再现于周贻白《中国戏剧史》。而且，是周贻白将这一词语十分明确地指向了戏曲音乐的“旋律”。周贻白先生的贡献在于，从声腔之间的内在联系和历史衍变中，初步清理出了一个声腔系统来，为探讨中国戏曲声腔发展的规律提供了十分重要的线索。

乔新建、苏丹《说“腔”》^⑪认为，“腔”在传统戏曲理论中的涵义有三，一为戏曲的流派，二为戏曲的品种，三为戏曲的声调（含一般的声音概念、表示某种特定的声音形态以及“以字行腔”“字正腔圆”的腔字关系）。从久远的渊源及其文化意蕴进行分析，认为传统的“腔”是一个“天人合一，心声相合”的术语。

综上所述，在中国传统音乐及其结构中，“腔”是一个具有音乐形态学、音乐结构学和音乐美学诸多方面意义的概念。

在音乐形态学方面，沈洽指出：“所谓腔，指的是音的过程中有意运用的，与特定的音乐表现意图相联系的音成分（音高、力度、音色）的某种变化。”^⑫单音，犹如语言学中的“字”一样，是结构音乐活体中的一种最小有机元素。中国音乐体系的传统音乐中，单音作为一个音过程来理解时，可能出现的音高变化通常是一种“递变量”，形成“曲线状”的音过程。并且这种贯穿着音高、力度、音色变化的音过程的单音，成为中国传统音乐

的主流乐音。然而，在欧洲传统音乐中，单音是一种“直线式”的音过程，音与音之间构成“跃进”的关系；虽然在欧洲的某些传统音乐乐种中也存在着“歌腔”，但是，这种歌腔指的是一个起主导作用的音乐主题，是一句有特色的旋律，即使其中个别乐音有音高、力度、音色的变化，也并没有成为主流。因为其乐音基本生成因素之一的语言属于重音语言，而不同于中国音乐体系大多数民族使用的是汉藏语系的声调语言，这种“腔”音在欧洲传统音乐中不具备普遍意义，没有上升到占据主导地位。

在音乐形态学所涵盖的音乐结构学方面，中国传统音乐的“腔”，从字义上看，具有框架的意义。《辞海》中，对“腔”字的第一种解释是：“动物体内的空隙或室。如体腔、胸腔、腹腔、围心腔、围腮腔、血腔、外套腔、生殖腔等。”^④《现代汉语词典》中，“腔”也是这种意义：“（腔儿），动物身体内部空的部分：口腔、鼻腔、胸腔、腹腔、满腔热血、炉腔儿。”^④指的都是动物体内的空的部分，并且具有框架的意义。《辞海》和《现代汉语词典》中，对“腔”的另外一种解释，就更明确地指出：“腔”是“曲调；唱腔。如：昆腔；字正腔圆。”^⑤“（腔儿）乐曲的调子：高腔、花腔、昆腔、唱腔儿、唱走了腔儿。”^⑥这里的“腔”，主要指的是一种曲调框架，曲调样式。这种框架、样式，既具有约定俗成的规式性，甚至提炼概括为“程式”，成为行内人必须遵循的某种艺术的法式、规范，形成程式性；又具有可以根据唱词内容、感情的变化和演奏者情绪、灵感作即兴发挥的变易性。所谓“乐之筐格在曲，而色泽在唱”^⑦，这种“筐格”就是“腔”，在音乐结构的各个层次中都有约定俗成的规式性，或程式性；“色泽”就是演唱演奏时的即兴变易性，包括各结构层次内部的可变性，在一定筐格内的变易和创新。

在音乐美学意蕴方面，“腔”已经成为中国传统音乐的一种

基本美学追求。声乐中的“依字行腔，字正腔圆”，“腔依调行”，“以腔传情”等；器乐曲中的“定板正腔”，“死曲活腔”，“腔不韵则不美”等。都表现出对“腔”的重视，对“神韵”的追求。在此，神韵在很大程度上是与“腔”联系在一起的，神韵是腔的目标和内涵，腔是神韵的外显和载体。试想，如果在现实音乐生活中，将民歌、戏曲、曲艺的歌唱和器乐旋律的演奏，都按“直线式”“跃进式”的固定音高来呈现的话，那将会是一种什么样的效果呢？人们肯定会认为，这是一种“洋腔洋调”，失却了中国传统音乐的精髓和韵味。就像是品惯了铁观音的人，突然喝一杯白开水那样，感到索然无味。这就从另一个侧面证明，“腔”在中国传统音乐及其结构美学中的基础地位。

正是因为以上这三个方面的原因，所以，本书中，对中国传统音乐各结构层次，都冠以“腔”为定语，分别称之为：腔音，腔音列，腔节与腔韵，腔句，腔段，腔调，腔套，腔系。

（一）腔音

在中国传统音乐结构层次中，“腔音”（带腔的音）与欧洲传统音乐的单音一样，都是结构音乐活体中的一种最小的有机元素。它们的主要区别在于：欧洲传统音乐的单音作为一种过程来理解时，是一种音高感的持续，是“直线式”的音过程，音与音之间构成“跃进”关系；而“腔音”（“带腔的音”）可能出现的音高变化则通常是一种“递变量”，是“曲线状”的音过程，同时还有“与特定的音乐表现意图相联系的音成分（音高、力度、音色）的某种变化”。^{④⑧}

（二）腔音列

腔音列，指的是由两个或两个以上腔音所构成的音乐结构的基本单位。如果说，“带腔的音”所包含的音成分变化是“音自身的变化”、相当于语言结构中的“字”的声调变化的话，那么，

如同词是语言结构中可以独立应用的基本单位一样，在这里，腔音列指的就是“不同音的组合”的最小单位。它至少包括两个音，一般由三个音或四个音组成。腔音之间的音程关系是腔音列的基础，无半音五声性的腔音列并置是中国五声性调式的基础。腔音列的节奏组合并不强调轻重拍的变化，而只强调紧松、松紧的组合关系。

（三）腔节、腔韵

腔节与欧洲传统曲式中的乐节相类似，是介于腔音列与腔句之间的结构单位，由数个腔音列组成，有一个停顿，但尚未像腔句那样是“完整的一句话”，相当于语言中的顿号或逗号。腔节与乐节的主要不同在于其中往往存在着一个性质特殊的部分：腔韵。

腔韵，是乐曲中最具特性，因而也是最为典型的音调。从结构上看，它与按一定语法规则组合成的词组相似。腔韵在曲调的反复循环中，在一定的结构地位中，保持不变或基本不变。从规模看，与欧洲传统音乐中的乐节所不同的是乐节只限于某一乐句中的某一组成部分，虽然可以被发展再现，但在后面的乐句中并没有确定或相对确定的位置；而腔韵却在许多乐句、或结构的其他部分反复出现，并且在较为固定的位置反复出现，成为一种贯穿性的结构单位，作为某一腔调或腔系的重要标识，而区别于其他腔调或腔系。腔韵具有由多个腔音列组合而成的特性旋律音调，由多个单体型或复合型节奏组合而成的节奏型，基本定格的落音、相对固定的篇幅规模。

（四）腔句

在中国传统音乐中，腔句与语言学中的“句”有类似之处。“句”，包含有词、语法、句式、音调（平仄）等内容。腔句在曲调中所包括的板式、句幅和句式等内容，也与欧洲音乐的乐句有

一定的对应关系，而且两者关系甚为密切。只是，中国传统音乐的各种不同曲牌、板式，其约定俗成的规则更为严格，有一定的起落音、开唱和结束的板眼位置、唱词句式的字数和平仄要求、旋律音调的骨干音、节奏的大致模式等规制。腔韵作为腔句的特殊组成部分，按其在腔句中的结构位置，有：句头韵、句中韵、句尾韵和上下句首尾呼应等形式。而欧洲传统音乐中的乐句，除了方整性句式和非方整性句式中的前者要求结构上的对称，以及古典音乐各乐句的功能性规律之外，比较少程式性的规制。

（五）腔段

在中国传统音乐中，腔段与欧洲传统音乐的乐段相对应。但是，腔段在所包含的腔句数量、各腔句的句幅、骨干音、起落音、起落板眼位置等方面，都有一定的规式。根据腔段内部所含的腔句数，腔段有：一句体、两句体、三句体、四句体、五句体和多句体等。

（六）腔调

腔调，指的是按照一定格式而组成的曲调框架。历来有所谓“乐出既成，曲依调行”的说法，此“调”就是腔调。其主要特点在于曲调框架的规式性和具体运用时的灵活性。曲调框架的规式性指的是在各特定腔调中，对于腔韵的运用，腔句的数量，各腔句的字数、平仄、起落音、骨干音、起落音的板眼位置、句式长短等都有一定的程式规范。灵活性指的是在具体运用时可以根据唱词内容、感情表达的需要，在遵循一定规范的框架内，作即兴性的行腔、润腔处理，使之变得更为丰富动人。而在欧洲音乐尤其是欧洲专业创作音乐中的单一乐曲或乐章，并没有曲调框架的规式性，而是以“专曲专用”的创作方式，每一乐曲创作不同的曲调框架，一旦形成新曲调，其具体运用时的灵活性是十分有限的。

（七）腔套

腔套是多种腔调依一定章法联结而成的套曲。在中国传统音乐中，它可能是一个腔调的反复或变化反复，也可能由几个不同的腔调联结而成。然而，无论是单腔调叠体腔套，或者是多腔调联体腔套，它们的腔调联结也都有一定的规式。如：在单腔调叠体腔套中，有“散、慢、中、快、散”的板式连接规律，不同声腔（如：西皮、二黄）不能直接连用等；在多腔调联体腔套中，按各腔调的感情气质、宫调归属、旋律特性等，分为多种腔调类别，并形成了较为严格的、约定俗成的连接规范；还讲究腔套内部的宫调布局，板式节奏的散整张弛对比，腔音列腔韵的贯穿与发展，音乐变化的层次性展开。在欧洲音乐中，尤其是专业音乐创作中，提倡专曲专用、多种专曲联为专套等。

（八）腔系

多种有内在联系的腔调及其变体，形成具有不同地域风格、不同体裁特征、不同表情功能特点的腔调系统，即构成腔系。中国传统音乐的这一结构层次，当与传统创作方式的“一曲多变运用”有关，即往往在原有熟悉的曲调之中填入新的唱词，或者运用一首耳熟能详的曲调进行各种各样的变奏，而形成新的唱腔、民歌或乐曲。久而久之，一首腔调由不同地区的艺术家在不同体裁类别中，运用来表现不同的唱词或不同的感情，由此而衍化成多种变体，这些变体集合在一起，于是就形成了腔调体系，简称腔系。含民族性腔系、地域性腔系、体裁性腔系、乐种性腔系、流派性腔系、腔套性腔系等。腔系这一结构层次在欧洲音乐尤其是文艺复兴之后的欧洲专业创作音乐中是不存在的。从本质上看，当我们将腔调与乐曲，腔套与组曲、套曲进行类比之后，就可以得出这样的结论：腔系，是中国传统音乐所特有的一种结构层次，它形成了自身的一套独特的变化发展规律。

注释:

①辞海编辑委员会编《辞海》，上海：上海辞书出版社，1979年版，第2674页。

②范庆华主编《现代汉语辞海》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2002年2月，第534页。

③特伦斯·霍克斯著/瞿铁鹏译《结构主义和符号学》，上海：上海译文出版社，1987年版，第9页。

④贝塔朗菲《一般系统论导论》，载《自然科学哲学问题丛刊》，1973年第三期。

⑤王次炤《音乐美学新论》，北京：中央音乐学院出版社，2003年12月版，第7~8页。

⑥同5，第9~10页。

⑦王耀华、乔建中主编《音乐学概论》第75页，谢嘉辛、李西安“音乐形态学”，高等教育出版社，2005年7月版，北京。

⑧冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》（上、中、下册），北京：人民音乐出版社，1993年1月版。

⑨杨荫浏著《中国音乐史纲》，上海：万叶书店，1952年版。

⑩杨荫浏著《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981年2月。

⑪于会泳编著《单弦牌子曲分析》，上海：上海文化出版社，1958年7月。

⑫于会泳著《民族民间音乐腔词关系研究》，上海：上海音乐学院音乐理论系，1963年12月油印本。韩钟恩主编《音乐人文叙事》，1997年创刊号，第54~91页。于会泳《腔词关系研究》，中央音乐学院出版社，2008年5月第1版，北京。

⑬军驰、李西安编著《民族曲式与作品分析（民歌、器乐部分）》，北京：音乐出版社，1964年版。

⑭李西安、军驰编著《中国民族曲式（民歌、器乐部分）》，北京：人民音乐出版社，1985年2月第二版。

⑮叶栋编著《民族器乐的体裁与形式》，上海：上海文艺出版社，1983年2月。

⑯中央音乐学院编辑组编《民族音乐结构研究论文集》，北京：中央音乐学院学报社，中央音乐学院学报增刊，1986年。

⑰何为著《戏曲音乐研究》，北京：中国戏剧出版社，1985年12月。

⑱高厚永著《民族器乐概论》，南京：江苏人民出版社，1981年6月。

⑲连波著《戏曲作曲》，上海：上海音乐出版社，1988年5月。

⑳肖炳编著《秦腔音乐唱板浅释》，西安：陕西人民出版社，1980年12月。

㉑朱介生/徐音萍编著《沪剧音乐简述》，上海：上海音乐出版社，1988年5月。

㉒罗映辉著《梆子腔唱腔结构研究》，北京：人民音乐出版社，1994年9月。

㉓朱维英主编《戏曲作曲技法》，北京：人民音乐出版社，2004年10月。

㉔李吉提著《中国音乐结构分析概论》，北京：中央音乐学院出版社，2004年10月。

㉕人民音乐出版社编辑出版的“戏曲音乐研究丛书”包括如下著作：
(1) 刘吉典编著《京剧音乐介绍》，1960年2月。(2) 王基笑著《豫剧唱腔音乐概论》，1980年3月。(3) 张九/石生潮合著《湘剧高腔音乐研究》，1981年12月。(4) 武俊达著《昆曲唱腔研究》，1987年3月。(5) 时白林著《黄梅戏音乐概论》，1989年1月。(6) 刘荣德/石玉琢编著《乐亭戏音乐概论》，1991年5月。(7) 何为主编《评剧音乐概论》，1991年12月。(8) 刘吉典编著《京剧音乐概论》，1993年7月。(9) 武俊达著《京剧唱腔研究》，1995年1月。(10) 吕亦非、姬君超、项晨、朱维英、韶华合著《河北梆子音乐概论》，1996年1月。(11) 武兆鹏著《晋北道情音乐研究》，1996年1月。(12) 王正廷著《陇剧音乐研究》，1999年3月。(13) 广东省戏剧研究所主编《粤剧音乐概论》，1999年3月。(14) 黎建明著《湘剧音乐概论》，1999年12月。(15) 高鼎铸著《山东戏曲音乐概论》，

2000年2月。(16)路应昆著《高腔与川剧音乐》，2001年7月。

②⑥董维松《民族音乐结构形态中的程式性与非程式性》，北京：《中央音乐学院学报》，1986年第二期，第18~23页。

②⑦袁静芳《中国民间器乐套曲结构研究》，北京：《中央音乐学院学报》，1986年第二期，第10~17页。袁静芳《民间锣鼓乐结构探微》，北京：《中央音乐学院学报》，1983年第二期，第15~24页。袁静芳《民间器乐曲常用变奏手法》，西安《交响》，1983年第三期，第33~46页。

②⑧沈洽《音腔论》，北京：《中央音乐学院学报》，1982年第四期，第13~20页；1983年第一期，第3~12页。

②⑨冯光钰《中国同宗民歌》，北京：中国文联出版公司，1998年9月。

③⑩杨放《彝族民间音乐曲式初探》，昆明：《民族音乐》，1984年第一、二、三期。

③⑪褚历《西安鼓乐中鼓段曲的曲式结构》，北京：《音乐研究》，2001年第四期，第42~51页。褚历《西安鼓乐中锣鼓乐的曲式结构》，北京：《中国音乐学》，2000年第二期，第113~128页。褚历《西安鼓乐中花鼓段、别子、赚的曲式结构》，西安：《交响》，2000年第二期，第12~19页。褚历《西安鼓乐中耍曲的曲式结构》，西安：《交响》，2003年第一期，第17~20页。褚历《西安鼓乐中坐乐全套的曲式结构》，北京：《中央音乐学院学报》，2005年第三期，第54~64页。

③⑫蒲亨强《苗瑶畲三族民歌音调之比较》，北京：《中央音乐学院学报》，1990年第一期，第12~17页。蒲亨强《西南旋律体系及其文化内涵》，上海：《音乐艺术》，2005年第三期，第89~96页。蒲亨强《论苗族民歌的三种风格模式》，南京：《艺苑》，1989年第一期，第24~30页。蒲亨强《巴蜀音调论》，沈阳：《乐府新声》，2005年第一期，第33~37页。蒲亨强《长江音乐文化体系论》，北京：《中国音乐》，2005年第二期，第21~27页。

③⑬童忠良《对称乐学论集——童忠良音乐文集》，上海：上海音乐学院出版社，2004年12月。童忠良《变声四定说——兼谈七声调式基音的对称模式》，北京：《中国音乐学》，2005年第三期，第39~48页。童忠良《论同均三宫的调式基音》，北京：《音乐研究》，2005年第三期，第17~28

页。童忠良《一百八十调及其基音图谱》，武汉：《黄钟》，2005年第四期，第27~39页。

③④董维松《论润腔》，北京：《中国音乐》，2004年第四期，第62~74页。

③⑤洛地《“腔”、“调”辨说》，北京：《中国音乐》，1998年第四期，第1~5页；1999年第一期，第5~10页。

③⑥洛地《韵、板、腔、调》，天津：天津音乐学院学报《音乐学习与研究》，1993年第三期，第21~25页；1993年第四期，第20~29页。

③⑦曾永义著《论说“腔调”》，台北：中央研究院中国文哲研究所《中国文哲研究集刊》，第二十期，第11~112页。

③⑧沈洽《音腔论》，北京：《中央音乐学院学报》，1982年第四期，第13~21页；1983年第一期，第3~12页。

③⑨杜亚雄、秦德祥《“腔音”说》，北京：《音乐研究》，2004年第三期，第29~36页。

④⑩姚艺君《“声腔”词源考》，北京：《中国音乐》，2005年第一期，第79~85页。

④⑪乔新建、苏丹《说“腔”》，北京：《中国音乐》，2005年第三期，第82~85页。

④⑫沈洽《音腔论》，北京：中央音乐学院学报，1982年第四期，第14页。

④⑬辞海编辑委员会编《辞海》1979年缩印本第1518页，上海辞书出版社，1980年8月第1版，上海。

④⑭中国社会科学院语言研究所词典编辑室编《现代汉语词典》第1016页，商务印书馆，1996年7月第3版，北京。

④⑮同④⑫。

④⑯同④⑬。

④⑰王骥德《曲律·论腔调第十》，叶朗《中国历代美学文库》“明代卷”（下）第54页，高等教育出版社，2003年12月第1版，北京。

④⑱同④⑫。

第一章 腔音

第一节 「帶腔的音」与「不帶腔的音」

第二节 音过程中的音高、音色、力度变化

第一节

“带腔的音”与“不带腔的音”

一、带腔的音

(一) 音过程中的音高、音色、音强的变化

在中国音乐体系的传统音乐中，对于单音来说，带有普遍性的特点就是音过程中的有意识的音高、音色、音强的变化，这种变化不仅出现在单音的音过程内部，而且在音与音的连接过程之中也形成一种递变量，并且上升为具有审美意义的一种形态特征，无论是在民间音乐、文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐中，或者是在山歌、小调、劳动号子、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐、民族民间器乐、琴曲、词调音乐、偈、赞、诵经、念咒、诵诰、祭祀乐、朝会乐、导迎乐、巡幸乐、宴飨乐中，其大部分单音都具有这一特点。沈洽曾经在《音腔论》中对中国音乐体系单音的这一特点作过较为全面深刻的论述，称之为“音腔”或“带腔的音”。

(二) “腔音”表述方式的确认

如绪论第五节中所述，各家对“腔”、“调”、“腔调”、“声腔”、“音腔”等的论述，虽然所取角度不同，论述重点各异，但是比较一致的观点是：“腔”是~~中国~~中国传统音乐的一个带有基本特征意义的重要概念，它具有~~形态~~方面的音高、力度、音色及其变

化的涵义，与民族语言的声调具有表意功能的特点相关联，并且体现了中国传统音乐特有的人与自然和谐统一、中和之美的美学观。因此，笔者赞同用“腔”来表述中国传统音乐单音和音与音连接过程所具有的形态和美学特点。

对于这一特点的表述，目前较为通行的有“音腔”（“带腔的音”）、“摇声”、“腔音”等概念，笔者认为以采用“腔音”为宜。其理由如下：1. 沈洽的《音腔论》，第一次对汉民族音乐的带“腔”的音进行了系统的论述，深入分析了“带腔的音”的客观存在、特性、体系性、这一观念生成的基础原因及其影响，具有独特的创见。这一“带腔的音”的表述方式，也是意义较为明晰的，也就是说，它是含有“腔”这一具备音高、音色、音强变化和汉民族特有审美意蕴意义的音。但是，如果用“音腔”这一词语来表述乐音个体的话，从字面意义来看，是用“音”来修饰“腔”，其重点落在“腔”，而与对汉民族“乐音”进行界定这一本意有所偏颇。2. 杜亚雄《中国传统乐理教程》^①把中国传统音乐的“声”称为“摇声”，认为：“吟、揉、绰、注”之声都可以称为“摇声”，因为其音高不是固定在某一点上，而是有所晃动摇摆的；“摇声”不仅在音高方面有变化，在音色和强弱上也有变化；掌握不同性质的“摇声”，是学习中国传统音乐的重要关键；并且指出：依据语言音调的变化而变化，即说明了在中国传统音乐中“声”变化的总规律；中华民族在长期历史发展过程中，形成了对各种“声无定点”的“摇声”的审美意识，因此在民族声乐曲与器乐曲中都大量运用各种“摇声”。以上对于中国传统音乐“乐音”特点的分析，是言之成理的，但是，用“摇声”这一词汇来表述，似乎缺少文献依据，因为在中国传统音乐的相关文献中，很少见到有关“摇声”的论述。3. 也许是由于以上原因，所以杜亚雄、秦德祥撰写《“腔音”说》，在对中国传

统音乐中的“音高变化的音”、中国音乐中“腔音”的主要生成背景进行分析的同时，提出用“腔音”这一词汇来指称这一音乐现象，其原因是：①“腔音”是一个单独的“音”，是在音高上具有变化的“一个音”。它是中国音乐基本材料“细胞”——“单个音”中的一个种类。按汉语偏正式合成词的构词原理，认为这种单个音命名的中心词应该是“音”，而不是“腔”；②此“音”区别于西洋音乐之单音的最显著之处是在整体上具有“腔的意味”，故在“音”之前加一“腔”字作为修饰成分；③在中国传统乐谱里，“腔音”是以“一个谱字”来描述的，这说明在中国的传统音乐观念里，“腔音”本来就只是“一个音”，其中所有变化着的成分，都是“这一个音”的有机成分，这些成分正是中国传统音乐的“神韵”之所寓。笔者赞同这一观点。除了以上理由之外，还有一个重要依据，就是在中国古代音乐文献中，有诸多对于“腔”的论述，尽管有前引各家研究论文中所表明见的见仁见智，但是共同的都说明了“腔”在中国传统音乐形态和美学意蕴中的本质特点。所以，笔者认为，用“腔音”来表述中国传统音乐的单个乐音是较为确切的，在此，“音”是核心落脚点，“腔”是对“音”的本质特性的修饰和说明，同时，也可以用“腔”来修饰中国传统音乐的其他结构层次，故将中国传统音乐结构层次分别表述为：腔音、腔音列、腔节、腔韵、腔句、腔段、腔调、腔套、腔系等。然而，由于“带腔的音”也是以“音”为落脚点，以“带腔的”这一本质属性来修饰和说明“音”，所以“带腔的音”也可以作为“腔音”的另一种表述方式。

（三）“腔音”概念的界定

至此，我们可以试对“腔音”的概念作一界定。什么是“腔音”呢？“腔音”就是“带腔的音”的简称。指的是音的过程中

有意运用的、与特定音乐表现意图相联系的、具有独特审美意蕴的音成分（音高、力度、音色）的某种变化的乐音个体。换句话说，是一种从特定音乐表现意图出发，含有独特美学意蕴，有某种音高、力度、音色变化成分的音过程的特定样式。它作为音乐结构中的最小单位——单音，其最大的特点是在这一音过程的特定样式中，可能包含的音高变化通常是递变量，其形态是曲线状，同时还伴随着音色和力度的变化。

“腔音”的产生当与中国境内民族绝大部分语言都属汉藏语系有关，这些语言具有以单音节构成的字为基本表意单位，字分头、腹、尾，一个字一个音节，伴随着一个自然重音，字音之间没有必然的轻重音区分，字调具有区别字意的功能，因此对“腔音”观念的形成起了直接的影响。由于字调的自然要求，所以对单音的音过程在音高方面产生了与之相适应的变化要求，为适应单音节的头、腹、尾结构，在音乐的单音中经常出现与之相对应的音高、音色和力度的变化。因此可以说，“腔音”观念是在汉藏语系语言的特定基础上形成的音意识。

二、不带腔的音

然而，在中国传统音乐中，大量运用“带腔的音”的同时，也存在着许多“不带腔的音”。例如汉语普通话的第一声“阴平”，在声调上基本没有变化，因此，与之相对应的乐音在音高上也可能基本没有变化；笙和扬琴所发出的正常乐音、琴曲中的泛音、其他器乐曲演奏同音反复的大部分第一个音等，都属于“不带腔的音”。也就是说，这些音作为一个音过程，并不追求音高、音色和力度的变化，而是以平直朴实为特征。

在中国传统音乐中，正是运用“带腔的音”（腔音）和“不带腔的音”（非腔音）这两种乐音，共同作为音乐的最基础单位

来构筑音乐成品。然而，最具代表性、最具特色和含有特定音乐审美意蕴的还是“腔音”（“带腔的音”）。在某种意义上，“不带腔的音”也被兼容于这一含有特定美学意蕴的乐音体系和音乐结构层次中。例如：琵琶、扬琴等外来乐器民族化过程中，也在逐渐地加进吟、揉、绰、注、推、拉等演奏手法，使其演奏的乐音过程产生音高的变化，成为“腔音”；琴曲中的泛音是在与腔音的对照中，获得其特殊的色彩和韵味的；笙则由于它作为融合诸种乐器音色的和音乐器而存在，所以，它具有音高的固定性而成为传统乐队中的调和剂。

第二节

音过程中的音高、音色、力度变化

如前所述，“腔音”（带腔的音）作为一个音过程来理解时，它包括音高、音色、力度的变化。

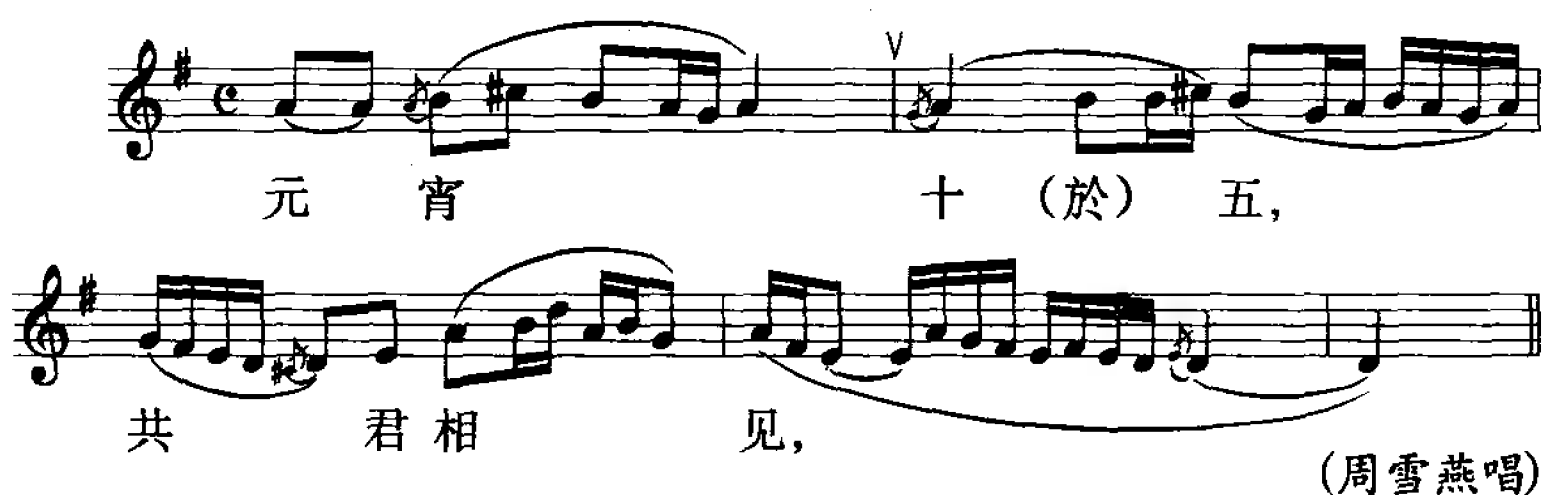
一、音高变化的类别和幅度

中国传统音乐的腔音在音高方面的曲线状，主要表现为两种情况：一是以基本音位为中心的曲线；二是在两个基本音位之间连结的曲线。

如果把每一个腔音都作为一个“体”的话，那么，这个“体”的音高感是明确和稳定的，它构成腔音的基本音位，在音乐活体中，它通常就是腔音的基本音级。在中国传统音乐中，这

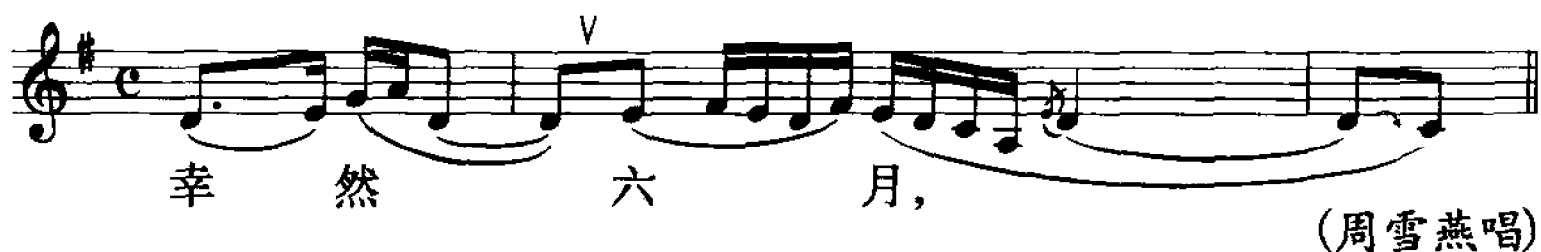
一基本音级在乐谱里往往以骨干音的形式表现出来。而骨干音（基本音位）又有前缀音位和后缀音位，因此，一个完全的腔音往往包括前缀音位、基本音位、后缀音位三种结构成分。基本音位是核心音位，前缀音位和后缀音位为辅助音位。根据这三种成分的不同结合方式，腔音的结构可以分为：完全结构腔音、不完全结构腔音和单体结构腔音。完全结构腔音指的是前缀音位、基本音位、后缀音位三种成分齐全的腔音；不完全结构腔音指的是有前缀音位无后缀音位或有后缀音位无前缀音位的腔音；单体结构腔音指的是只有基本音位而无前缀音位也无后缀音位，但在自身音过程中有音高、音色、力度变化的腔音。前后缀部分有两种形式：滑音式和擞音式。滑音式指的是由较高或较低的音位向核心音位的滑行，或由核心音位向较高或较低音位的滑进。

〔谱例 1—1〕 福建南音《元宵十五》开头



“宵”、“十”、“共”、“见”字都有前缀。其中，“宵”、“十”、“共”字是由低往高的滑行，“见”的最后一音是由高向低的滑行。

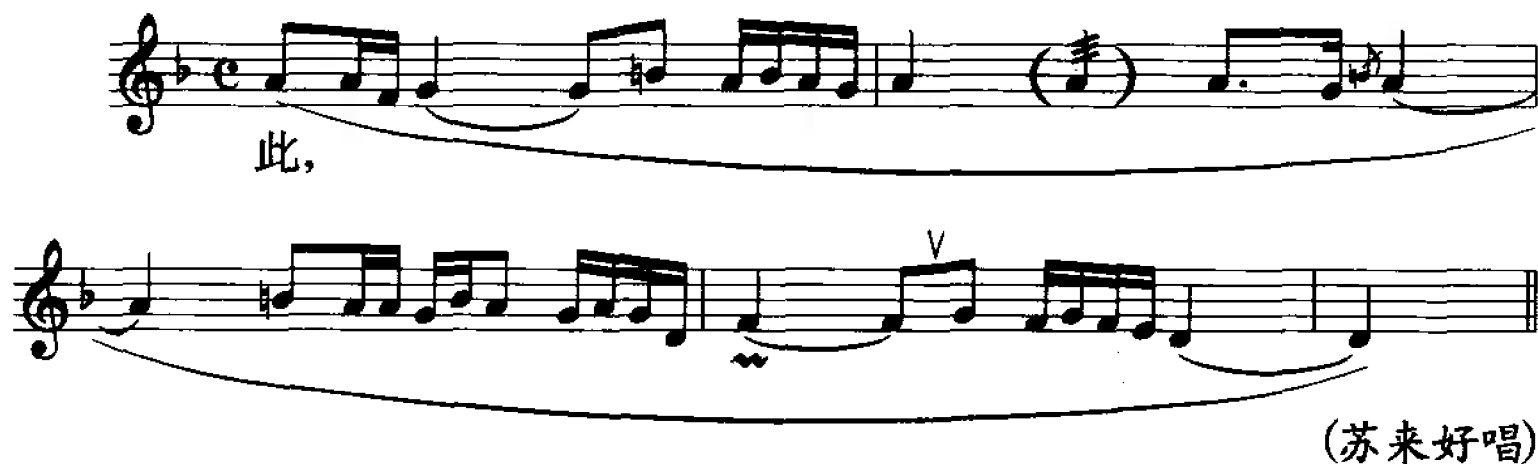
〔谱例 1—2〕 福建南音《元宵十五》片段



“月”字的后半部分的 d^1 音，包括了由高往低的前缀和继续往低的后缀。

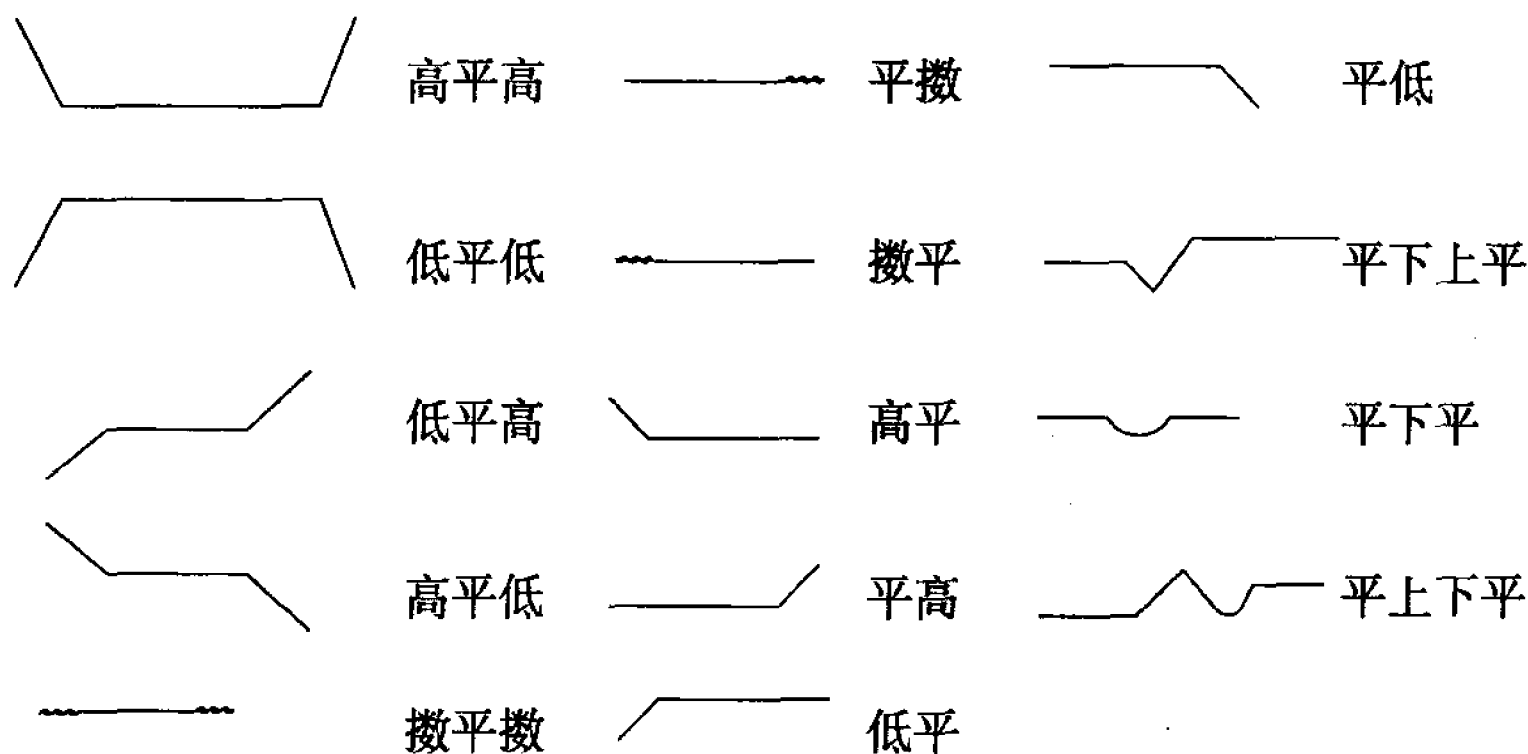
擞音式，指的是在核心音位之前或之后，以波音状变化音高，造成音位的移动。如下例第四小节的“do” (f^1) 音：

[谱例 1—3] 福建南音《去秦邦》片段



核心音位的中间形态，指的是先出现核心音位，在其延长的中间造成音高的曲线状态。如上例第二小节围绕着“mi”的“re”和“升 fa”音。

对于以上这些“曲线”变化，可用如下线状表明：



辅助因素与核心音位之间的音高变化幅度，在振动频率的几赫兹、几十赫兹（俗称微分音）到半音、 $\frac{3}{4}$ 音、或在半音与全音之间游弋，全音，甚至一个半全音之间。

两个基本音位之间连接的曲线状态，主要表现在音与音的转换之间，振动频率的渐变，引起音高感觉的滑进。如：下例中，滑进感觉最为明显的是“见”、“看”、“恁”、“天”等字。其滑进的幅度在半音至全音，甚至两个全音之间。

[谱例 1—4] 福建南音《元宵十五》片段

见君标致 (不汝)看君恁

标致, 恰似天仙无二!

(周雪燕唱)

在许多记录传统音乐的谱本中，往往有众多的演奏法、演唱法和装饰音的记写，如：吟、揉、绰、注、撞、推、拉、扳、前倚音、后倚音、波音〔包括波幅在小二度以下（含小二度）的小波音，波幅在大二度以上（含大二度）的大波音，速率在每秒6次以上的快速率波音，速率在每秒钟6次以下的慢速率波音〕、滑音（含长滑、短滑、刚滑、柔滑、微分滑、快滑、慢滑、颤音滑、平直滑）等，其谱面上是两个音或多个音，实质上都是一个音过程中的音高变化，其变化方式大致与上列线状基本相同。

以上这种音过程中的音高变化，在不同类别、不同体裁、不同地域、不同方言区有不同的表现形态和变化幅度。

在不同的传统音乐的不同类别中，民间音乐的音过程中的音高变化幅度比较大；文人音乐的变化幅度较小；宫廷音乐的变化幅度最小；宗教音乐中，与民间音乐关系较密切的，音高变化幅度较大，与民间音乐关系较疏远的，音高变化幅度较小。

在民间音乐的不同体裁中，民间歌曲中的歌唱性强的山歌、

小调和歌舞音乐、器乐化程度较大的器乐曲的音高变化幅度比较小，说唱音乐、朗诵性戏曲唱腔和即兴性诵唱的劳动号子的音高变化幅度较大。

在不同地域的传统音乐中，北方传统音乐的音过程中的音高变化幅度比较大，南方传统音乐的音过程中的音高变化幅度比较小。

如果从感情表达方式和审美意蕴来看，感情表达方式比较含蓄内在，更讲求中和之美的传统音乐类别、体裁和地域音乐，其音过程中的音高变化幅度比较小。如：文人音乐、宫廷音乐、山歌、小调、歌舞、戏曲中的抒情性唱腔等体裁，以及我国南方的民间音乐等。感情表达方式比较朴直率真，美学意蕴更为豪放粗犷的音乐类别、体裁和地域音乐，其音过程中的音高变化幅度比较大。如：说唱音乐、朗诵性戏曲唱腔、即兴诵唱的劳动号子等体裁，以及我国北方的民间音乐等。

对于这种音高形态变化的量化的测定，目前有两种方法：一是沈洽、翁志文的“动态音律研究法”和翁志文的“音准点测定法”^②。一种是韩宝强研制的“通用音乐分析系统”^③。随着研究的深入，这些方法必将更为准确地测定音过程中的音高变化的递变“量”和“曲线”状。

二、音色和力度的变化

音过程中的音色和力度的变化，指的是一个腔音“体”内部在其呈现过程中发生音色、力度的改变。

在音色方面，主要有阻音与非阻音、直音与颤音、不同声母韵母、复音与单音、噪音与乐音等变化。

阻音，是董维松在《论润腔》^④中最早做充分论述的，他引用陈幼韩《戏曲表演美学探索》中的文字作界定：“戏曲的用噪

技巧，是指在行腔或拖腔的转折点、着重点、收腔处，用口腔软腭后部和喉头阻挡气流，产生出一个个摩擦音——我们可以把它叫做喉阻音。喉阻音一般地可以分为实阻音……和虚阻音两种^⑤。”董维松将“喉阻音”改称为“阻音”。“实阻音是在吐字以后行腔时韵母再发音。例如‘家’字的实阻音行腔，不是像唱歌那样一‘啊’到底，而是‘家——啊——啊——啊’”^⑥。

如：[谱例 1—5] 中的“迈”字拖腔在低音 la、re 上，“尊”字在低音 si、la、sol 上，都有阻音。

[谱例 1—5] 京剧谭鑫培《自那日朝罢归身染重病》^⑦

(谭鑫培唱 张 复记)

“虚阻音是吐字后行腔中韵母再发音时，加声母 h（喝）的极轻音，使‘家’字的行腔发出极轻的‘家——哈——哈——哈——’……音^⑧。”如：[谱例 1—6] 中的“后”字，在 re 音上用了虚阻音。

[谱例 1—6] 京剧马良连《劝千岁杀字休出口》^⑨

(马连良唱 董维松记)

直音与颤音，也是董维松最早提出来的。他在《论润腔》中指出：“直音与颤音的交替（像朝鲜族民间歌曲、舞曲）的演唱，在延长音时，先是发直音，然后再发出大的、带有人为的颤音^⑩。”如：吉林龙井市朝鲜族民歌《镰刀索里》开头衬字中的 la 和 sol 的长音，均为先是直音，然后是颤音，形成同一个乐音的音过程中的音色变化。

[谱例 1—7] 吉林龙井市朝鲜族民歌《镰刀索里》^⑪



(赵钟周唱 金元昌采集、记谱 紫荆、韩东吾译配)

在许多戏曲剧种的拖腔长音中，常因不同声母、韵母的变化而引起音色的变化。如：豫剧常香玉在演唱《花木兰·巧用计》一段唱腔中，“在军营十二载我未露分毫，贺元帅准我探亲这恩德广”的“毫”、“广”两字的拖腔末尾，分别用了“啊噢噢噢”、“豪噢”，前者在下滑音、重虚阻音的同时，用了“a”与“o”的不同韵母，后者既用了重虚阻音，又用了带“h”声母的“ho”与没有声母的“o”，形成音色变化。

[谱例 1—8] 豫剧常香玉《花木兰·巧用计》^⑫

在 军 营 十 二 载 (呃 欸) 我

未 露 分 (呃 欸) 毫 (啊 噢噢)

快一倍

噢! 贺 元 帅 准 我 探 亲(哪 阿 啊啊啊)

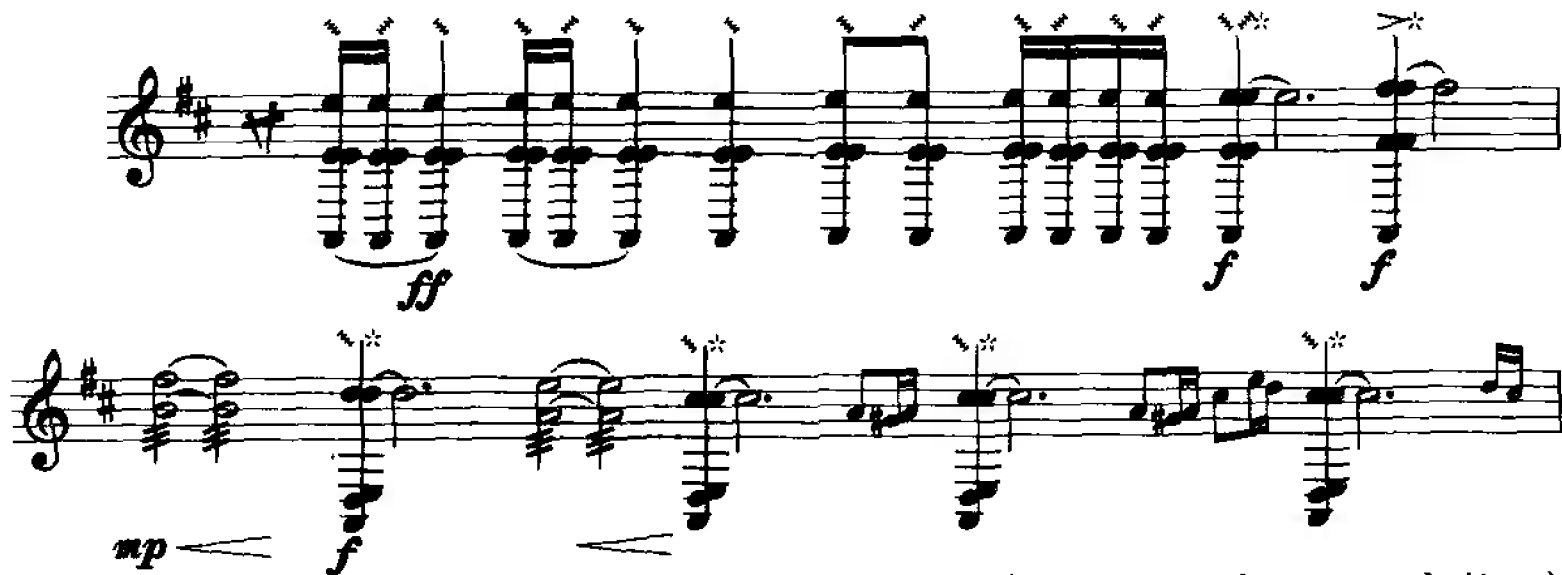


这 恩 德 广(啊 啊啊 噢 啊 豪噢)。

(常香玉唱 董维松记)

复音与单音的变化主要用在器乐曲，如：琵琶曲《十面埋伏》的开头，在多次扫弦奏出以 re 为冠音的复音和弦之后，奏出单音 re 的轮指长音，接以高音 mi、中音 la 的双音长音，以及同一类型的两次 si 长音，这就不仅在音色上形成厚与薄的对比，而且在力度上也形成特强与中弱渐强的变化。

[谱例 1—9] 琵琶曲《十面埋伏》片段^⑬



(沈浩初传谱 林石城整理)

此外，尚有噪音与乐音的变化、真声与假声的变化等，均属于音色的变化。

在力度变化方面，有特强之后的弱、渐强、渐弱、由弱到强再到弱、由强到弱再到强等。

对于一个单音的音过程中来说，有可能同时兼具音高、音色、力度的变化，如[谱例 1—8]的“毫”、“广”后面的衬字既有高音的变化，又有音色、力度的变化；也有可能以三者中的某一种变化为主导兼具其余变化，如[谱例 1—7]《镰刀索里》以音色变化为主，兼具音高力度的变化；也可能只具有其中的某一种或两种因素的变化，如琵琶曲《十面埋伏》开头只有音色、

力度的变化，基本上没有音高的变化。而且这些音高、音色、力度的变化，往往与演唱、演奏方法有关。例如：演唱过程中“通过口形的改变，使唱腔在运行（主要是拖腔和延长音）中发出不同的音色”^⑭；“通过共鸣位置或者说是发声位置的改变，使得音色得以变化”^⑮；用喷口唱法来突出特强力度，用入声字的断唱来产生促声的效果，用琵琶扫弦之后的长音来强调突强之后的弱奏轮指长音等等。使中国传统音乐的“腔音”显现出独特的缤纷色彩。

注释：

①杜亚雄著《中国传统乐理教程》，上海：上海音乐出版社，2004年4月，第18～22页。

②沈洽、翁志文、朱佩绮《动态音律基础研究》，北京：《中央音乐学院学报》，2005年第一期，第8～13页。

③翁志文《关于音准点的测定与相关问题研究》，北京：文化艺术出版社《音乐文化》，2004年第118～135页。

④董维松《论润腔》，《中国音乐》2004年4月第4期第62～74页。《中国音乐》编辑部，2004年10月，北京。

⑤陈幼韩《戏曲表演美学探索》第82页，文化艺术出版社，1996年第1版，北京。

⑥同⑤第82页。

⑦张泽伦《中国戏曲唱腔精选》第一卷第9页，河南文艺出版社，2000年10月第1版，郑州。

⑧同⑤第82页。

⑨同④第68页。

⑩同④第73页。

⑪《中国民间歌曲集成（吉林卷）》第401页，中国ISBN中心，1997年9月第1版，北京。

⑫同④第 72 页。

⑬周红《琵琶传统民间乐曲精选》第 58 页，湖南文艺出版社，2005 年 1 月第 1 版，长沙。

⑭同④第 72 页。

⑮同④第 72 页。

第二章

腔音列

第一节 概述

第二节 中国音乐体系的腔音列系谱

第三节 典型性腔音列和一般性腔音列

第四节 腔音列与音程、调式

第五节 字腔与过腔

第六节 腔音列节奏

第一节

概述

一、释义

在中国传统音乐结构层次中，作为不同腔音组合的最小单位，腔音列指的是由两个或两个以上腔音所构成的音组，它最少包括两个乐音，一般由三个腔音组成，也有由四个或更多腔音组成的。以由三个乐音组成的三音列为普遍，称为三音列。因此，本章中的腔音列基本上以三音列为论述对象。

腔音列具有如下特点：

1. 中国音乐体系中的腔音列，具有无半音的特性，在音与音之间的连接关系方面，以大二度、小三度为特征。虽然有个别地方出现“mi—fa”、“si—do”之间的直接进行，但是绝大多数属于中二度（即二度音程之间形成150音分或近似150音分的距离），因此，在各种类型的腔音列中，基本上不存在半音倾向性。而这种半音倾向性在欧洲传统音乐中发展成为导音倾向，是欧洲音乐具有强烈动力性的一种要素。

2. 由于腔音列的无半音倾向性，各种腔音列处于基本平等的地位，所以腔音列与腔音列之间具有并列性，而与欧洲传统音乐中的功能性不同。在中国传统音乐中，虽然也讲究起调毕曲，在某些音乐体裁（如：词调音乐）中讲究以某音为起始，以某音

为结束，但是，更为重视的是宫音体系，而区别于欧洲传统音乐中的强调主、属、下属等功能性的调式体系。

3. 中国传统音乐的腔音列无重音规定性。中国传统音乐的腔音列并不强调轻重拍关系，而只有长短、松紧的变化。

二、腔音列的类别

中国传统音乐中的腔音列，按分类目的和分类标准，大致有如下分类方法：一是按腔音之间的音程距离关系分为：宽腔音列、超宽腔音列、窄腔音列、大腔音列、近腔音列、中近腔音列、小腔音列、增腔音列、减腔音列；二是按腔音列对音乐风格特点的影响程度分为：典型性腔音列和一般性腔音列；三是在声乐作品中按腔音列与唱词字调的关系分为：字腔和过腔。

第二节

中国音乐体系的腔音列系谱

一、中国音乐体系腔音列的九种类别

在《中国传统音乐概论》中，笔者在对中国传统音乐的音乐形态特征进行分析时，曾借鉴杨匡民先生《湖北民歌音调系统表》的研究成果，整理过“中国音乐体系音调系统表”。经多年思考认为，这一音调系统的基础就是腔音列，因此，笔者在该系统表的基础上，将大声韵、小声韵、宽声韵、窄声韵、近声韵，

简化为三音列，即追寻其旋律音调基础（腔音列），并增加以两个小三度连接为基础的减腔音列，以两个大三度连接为基础的增腔音列，综合为如下“中国音乐体系腔音列系统表”。

中国音乐体系腔音列系统表

| 类别 | 三音列 |
|-------|---|
| 增腔音列 | do、mi、升 sol，降 la、高音 do、mi |
| 大腔音列 | do、mi、sol |
| 超宽腔音列 | do、re、la（si），re、mi、si（高音 do），fa、sol、高音 re（mi），sol、la、高音 mi（sol） |
| 宽腔音列 | mi、la、高音 re |
| | re、mi、la，la、高音 re、mi |
| | re、sol、高音 do |
| | do、re、sol，sol、高音 do、re |
| 近腔音列 | do、re、mi |
| 中近腔音列 | re、mi、↑ fa，la、↓ si、高音 do |
| 窄腔音列 | 低音 la、中音 do、re |
| | mi、sol、la |
| | 低音 sol、la、中音 do |
| | re、mi、sol |
| 小腔音列 | la、高音 do、mi |
| 减腔音列 | 升 do、mi、sol，la、高音 do、降 mi |

上表中，如果从比较粗略的大范围来看的话，以近腔音列为基准，往上以两个纯四度或纯四度与大二度的连续为特点的宽腔音列，以大二度与纯五度、大小六度及其以上的连续为特点的超

宽腔音列，是中国西北部和北部地区常用的腔音列；往下以大二度、小三度或小三度、大二度的连接为特点的窄腔音列，是中国东南部和南部地区常用的腔音列；在宽腔音列、窄腔音列上下的以大三度、小三度或小三度、大三度连接为特点的大腔音列、小腔音列是中国西南部少数民族常用的腔音列。近腔音列、中近腔音列、增腔音列、减腔音列则为较小范围地区或乐种所使用，如以两个大二度连续和它们所构成的大三度框架为特征的近腔音列，为福建南音所常用；以大二度与中二度的连续为特点的中近腔音列，在岭南、中州地区经常得以使用；以两个小三度的连续为特征的减腔音列，成为湖北兴山民歌、福建永安大腔戏以及某些贵州、云南民歌的特征；以两个大三度的连续为特征的增腔音列，为某些湖北民歌所使用。

由于生活的丰富性和文化的多样性，与此相关的中国传统音乐及其腔音列也是丰富多彩、变化万千的。所以，以上这九种类别的腔音列，在中国各民族、各地域、各种音乐体裁形式、各乐种、各乐曲中的使用也是多姿多彩的。

二、单一性腔音列曲目

如果按各曲目中使用腔音列类别的多少来划分的话，中国传统音乐可分为单一性腔音列曲目和复合性腔音列曲目两大类。

单一性腔音列曲目指的是由比较单纯的一种腔音列构成的曲目。例如：彝族《阿细跳月》使用的是较为单一的大腔音列：

[谱例 2—1] 彝族《阿细跳月》



例中□□□号处，各相邻的三音之间形成一组大腔音列，

□□□号则包含有交错的两组大腔音列，全曲均由大腔音列构成。

陕北信天游《脚夫调》使用的是宽腔音列：

[谱例 2—2] 陕北信天游《脚夫调》

四十里(耶)长 涧 (哟)羊羔 (就) 山, (说)

好 婆姨出在我们张 家 (哟嗬)畔。

例中□□□号处，各相邻乐音之间都形成一组宽腔音列(sol、高音 do、re；do、re、sol；re、sol、高音 do 等)，除终止处出现 la 音，形成高音 re、do、中音 la、sol 级进终止式之外，全曲基本上由宽腔音列构成。

江苏民歌《茉莉花》使用的是窄腔音列：

[谱例 2—3] 江苏民歌《茉莉花》

好 一朵茉莉 花, 好 一朵茉莉 花,

满 园 花 草 香 也 香 不过 它。

例中□□□号处，各相邻乐音之间都形成一组窄腔音列(re、mi、sol；mi、sol、la；sol、la、高音 do；la、高音 do、re 等)，□□□号处，各相邻乐音之间则分别形成两组窄腔音列。例中除第 3、6 小节的第一拍没有标号处为近腔音列(do、

re、mi) 之外, 其余均由窄腔音列构成。

三、复合性腔音列曲目

复合性腔音列曲目, 指的是由两种或两种以上的腔音列组合而成的曲目。

例如: 同样是含有宽腔音列的曲目, 在陕西信天游中, 常见的是将两个宽腔音列连接使用, 形成“双四度框架”, 最后以含有窄腔音列的下行终止式结束(参见前例《脚夫调》)。

湖北民歌《幸福歌》则将宽腔音列和大腔音列分开和混融使用。

[谱例 2—4] 湖北民歌《幸福歌》



例中, ①号处是宽腔音列, ②号处是大腔音列, ③号处是窄腔音列, ①③②号处是宽腔音列、窄腔音列与大腔音列三者的混融。其中, 宽腔音列在全曲歌唱的 28 小节中占 16 小节, 居首要地位; 大腔音列占 10 小节, 居第二位; 宽腔音列、窄腔音列与大腔音列三者的混融占 2 小节。正是这种以宽腔

音列为主，宽腔音列与大腔音列的前、中、后交替使用，以及混融腔音列的穿插，而形成了《幸福歌》所特有的旋律音调特点。

河南民歌《编花篮》是将宽腔音列和含助音式游移变宫的中近腔音列结合使用。

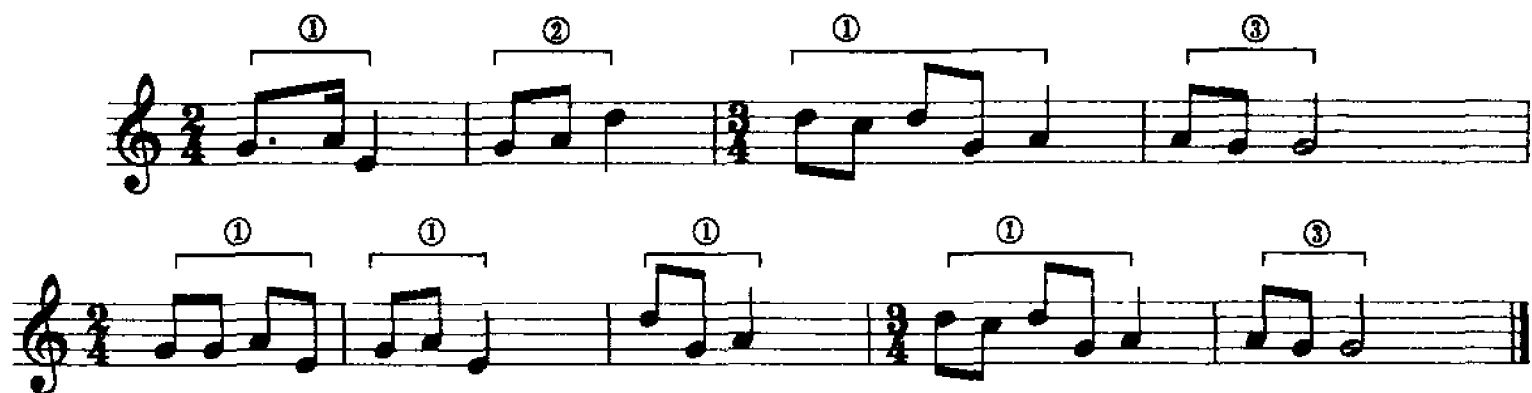
[谱例 2—5] 河南民歌《编花篮》



例中， $\overset{\textcircled{1}}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ 号处为宽腔音列（低音 sol、中音 do、re，do、re、sol，低音 sol、中音 do、re、sol）； $\overset{\textcircled{2}}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ 号处为带助音式游移变宫的中近腔音列及其原型近腔音列； $\overset{\textcircled{1}\textcircled{2}}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ 为宽腔音列与近腔音列、带助音式游移变宫的中近腔音列的混融，第 2、4 小节是在 re、do、低音 sol 基础上加入变宫为助音的混融，第 3、14 小节是在 sol、re、do 基础上加入中近腔音列的混融。全曲中变宫音（si）的运用，在两个方面不同于欧洲大调式的第七级音，一是音高上的游移，本例中的 si，音高具有游移性，介于原位 si 与降 si 之间，带中立音性质；二是没有欧洲大调式第七级音的强烈的导音倾向，多作为 do 音的助音，或者是 do 音的前倚音（如第 1 小节）。正是这一带助音式变宫的中近腔音列与宽腔音列的交替和混融使用，为《编花篮》带来了独特的色彩。

闽西客家民歌《送郎》则在徵类色彩的宽腔音列中糅进了羽角类色彩的宽腔音列。

[谱例 2—6] 闽西客家民歌《送郎》



例中，①号处为强调羽音、角音的宽腔音列，在全曲九小节中占六小节；②号处为强调徵商音的宽腔音列，只有一小节；③号处为羽、徵下行终止式。正是由于在徵调式中突出运用了羽角类色彩的宽腔音列，反而使徵商类色彩的宽腔音列处于次要地位，所以，使该曲的徵调式具有了羽角色彩，更显恳挚情深。

云南民歌《大河涨水沙浪沙》，将宽腔音列与窄腔音列结合使用。

[谱例 2—7] 云南民歌《大河涨水沙浪沙》



例中，①号处为宽腔音列，含 sol、高音 do、re，re、do、低音 sol，低音 sol、中音 do、re，#fa、sol、高音 do，中音 sol、do、re，sol、re、do 等。②号处为窄腔音列，含高音 re、do、中音 la，高音 do、中音 la、sol，sol、la、高音 do，

中音 do、低音 la、sol 等。①②号处为宽腔音列与窄腔音列的混合，高音 do、中音 sol 之间的纯四度属宽腔音列框架，sol、la 之间的大二度为窄腔音列的构成要素之一。正是由于窄腔音列的渗入，并且运用在第一、二、四句结尾的重要位置，所以，使全曲具有音列“窄化”、情绪“柔化”的特点。

东北民歌《新东北风》，以宽腔音列为主，加进了窄腔音列、小腔音列、大腔音列等因素。

[谱例 2—8] 东北民歌《新东北风》

1. 东北 风(啊), 刮 呀 刮 呀 刮晴了天
2. 太阳 出来, 亮 啊 亮 啊 亮堂堂那个

晴了天, 刮晴了天, 晴了天, 庄稼人 翻 身
亮堂堂, 亮堂 堂那个亮堂堂, 庄稼人 翻 身

(哪)! 大家伙过新 年 (哪), (哎 哎)!
(哪)! 感谢咱共产 党 (呀), (哎 哎)!

过的是翻身 年 (哪) (哎嗨哎嗨 哎 哎嗨 呀)!
感谢咱毛主 席 (哪) (哎嗨哎嗨 哎 哎嗨 呀)!

(哎 嗨 哎嗨呀 哎嗨哎嗨 呀)。 呀!
(哎 嗨 哎嗨呀 哎嗨哎嗨 呀)。

例中, ①——| 号处为宽腔音列, 含 re、低音 la、中音 re、sol, re、sol、低音 la、sol 等。②——| 号处为窄腔音列, 含 sol、mi、re, re、do、低音 la 等。③——| 号处为小腔音列及其变体, 但由于音区高、节奏用闪板、前紧后松型, 所以显得较为明朗、嘹亮。④——| 号处为变体大腔音列, 宽广爽朗。加上全曲运用了闪板起唱、前紧后松型节奏、较高的音区等, 使全曲具有明快、热烈、乐观、爽朗的特点。以上例子都说明了中国音乐体系的腔音列系统在具体运用时所具备的丰富性和多样性。

第三节

典型性腔音列和一般性腔音列

一、典型性腔音列

典型性腔音列, 指的是对音乐风格起直接影响作用, 能代表和体现某民族、某地域、某乐种^①特点的腔音列。根据其影响面、代表性和涉及层面的大小, 有民族性典型腔音列、地域性典型腔音列、乐种性典型腔音列和流派性典型腔音列等。

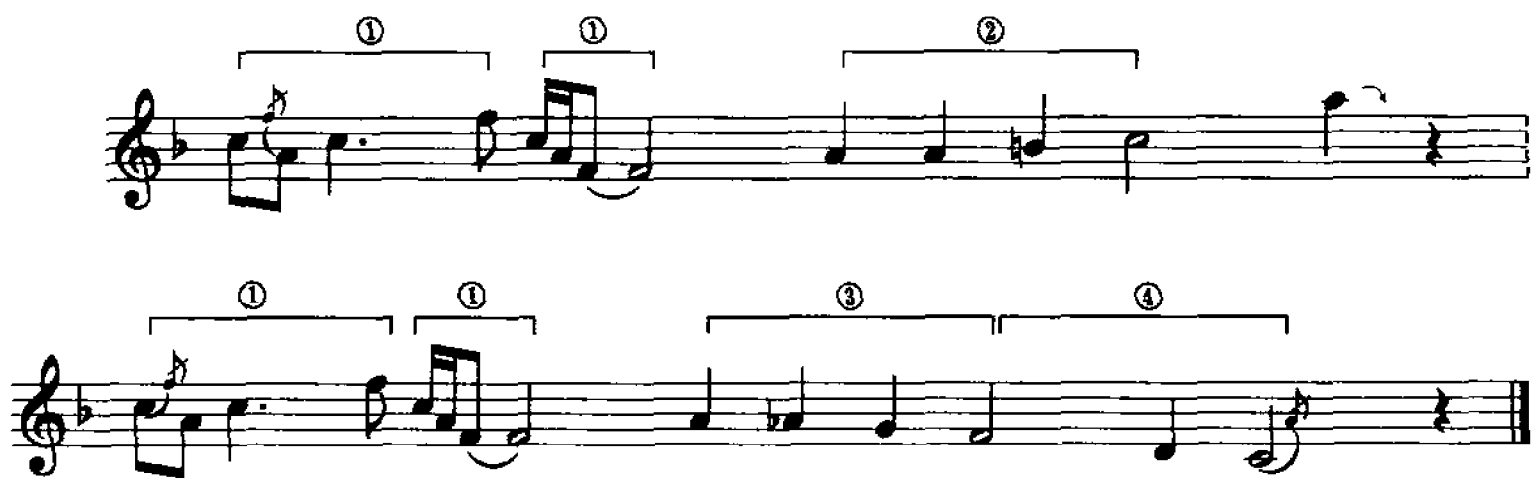
(一) 民族性典型腔音列

民族性典型腔音列, 指的是在该民族长期音乐生活中形成的, 得到广泛使用, 能够体现该民族音乐风格特点的腔音列。在中国境内的 56 个民族, 基本上都是以两个以上三音列的结合而

形成其典型腔音列。

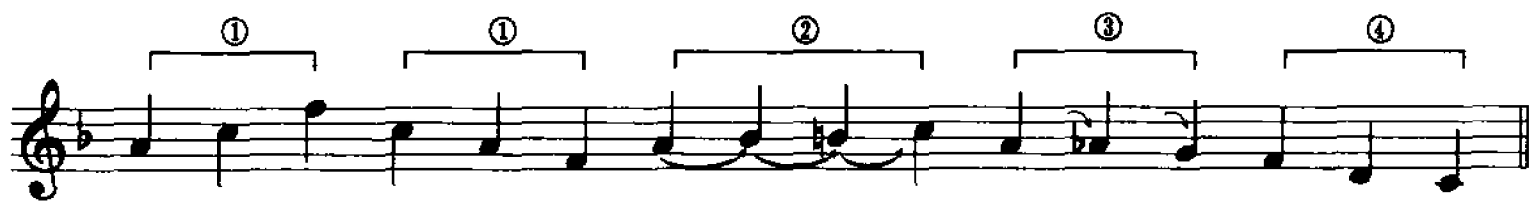
1. 苗族飞歌中使用的是以大腔音列为基础，加上角音经清角、变徵上滑到徵音 (mi、fa、 \sharp fa、sol) 和角音经变角、商音下滑到宫音、羽音落在徵音 (mi \、降 mi、re、do、低音 la、sol) 的典型腔音列。

[谱例 2—9] 苗族飞歌《客人来到了》



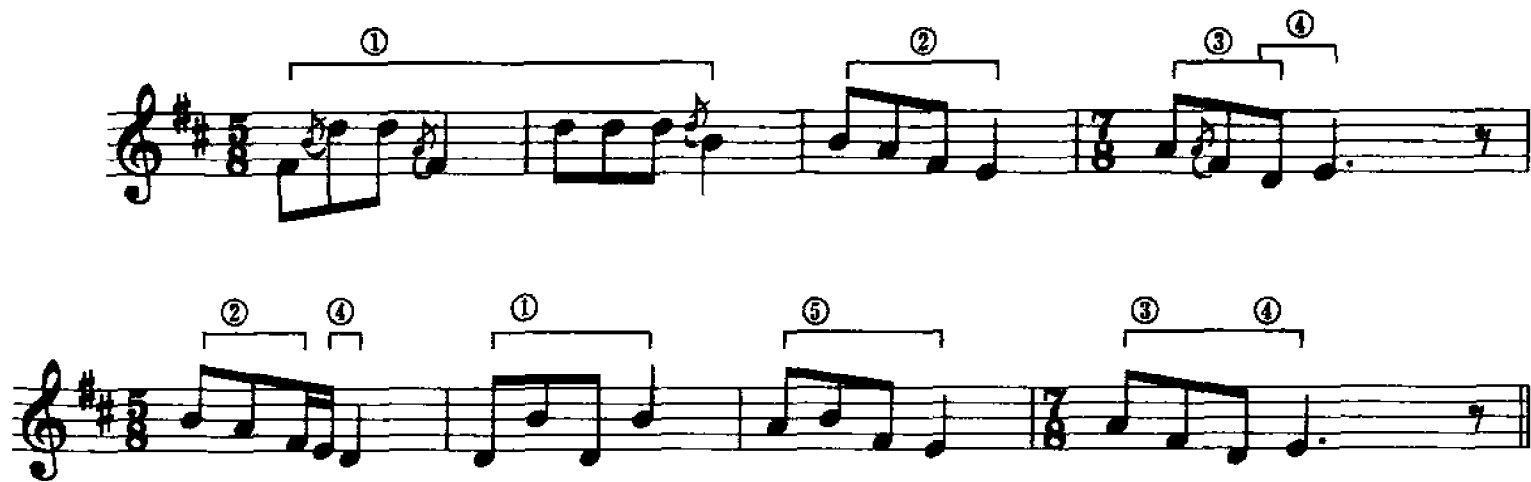
例中，①号处为大腔音列，②号处为上行滑进音型，③号处为下行滑进音型，④号为徵类窄腔音列。它们可综合为如下典型腔音列：

[谱例 2—10] 苗族飞歌腔音列之综合



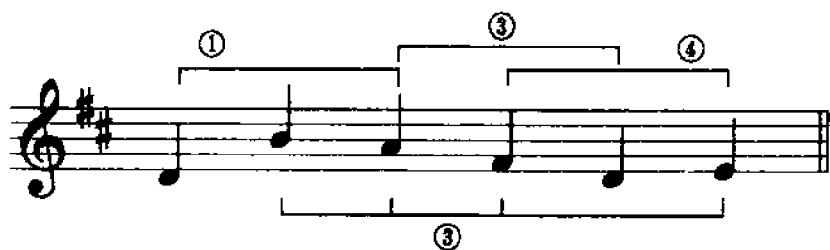
2. 畲族民歌中，使用的是以宫音为起点，六度上行大跳之后接以大腔音列下行 (sol、mi、do)，结束在商音的典型腔音列。

[谱例 2—11] 畲族民歌《拦路情歌》



例中, ①号处为小腔音列 (mi、高音 do、la), ②号处为窄腔音列 (la、sol、mi、re), ③号处为大腔音列 (sol、mi、do), ④号处为近腔音列 (mi、do、re)。畚族民歌的典型腔音列可综合为如下谱例。

[谱例 2—12] 畚族民歌部分腔音列之综合



其中, ②为苗、瑶、畚等民族所共有 (sol、mi、do), ③为畚族和汉族客家民系所共有 (畚族为 la、sol、mi、re, 客家为 re、do、低音 la、sol), 所以, 真正为畚族所特有的腔音列当为 do、la、sol (①号处) 和 mi、do、re (④号处)。^②

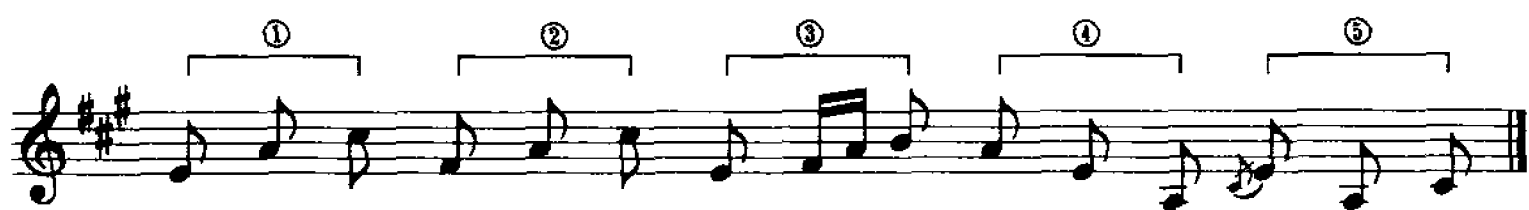
3. 拉祜族民歌, 以大腔音列、小腔音列和窄腔音列的交替、结合使用为典型腔音列。

[谱例 2—13] 拉祜族民歌《今晚月亮分外明》



例中, ①号处为大腔音列, 为主要的腔音列, 在所引 19 小节中占 11 小节。②号处为窄腔音列, 占 $4\frac{1}{2}$ 小节。③号处为小腔音列, 占 $3\frac{1}{2}$ 小节。如果将它们加以综合的话, 就成为如下谱例。

[谱例 2—14] 拉祜族民歌部分腔音列之综合



①、④、⑤为大腔音列, ②为小腔音列, ③为窄腔音列。拉祜族民歌的典型腔音列是以大腔音列为主, 与小腔音列、窄腔音列的结合。

4. 普米族民歌的典型腔音列是在小腔音列的基础上加进中近腔音列。

[谱例 2—15] 普米族民歌《普米的来历》

在那 很久很久 以 前(马 诺), 我 们 普 米 的 祖 先

(呀 拉 嗯 啊 欧 啊 欧 啊 欧 啊 啊 欧

啊 欧 啊 欧 欧 儿 日,

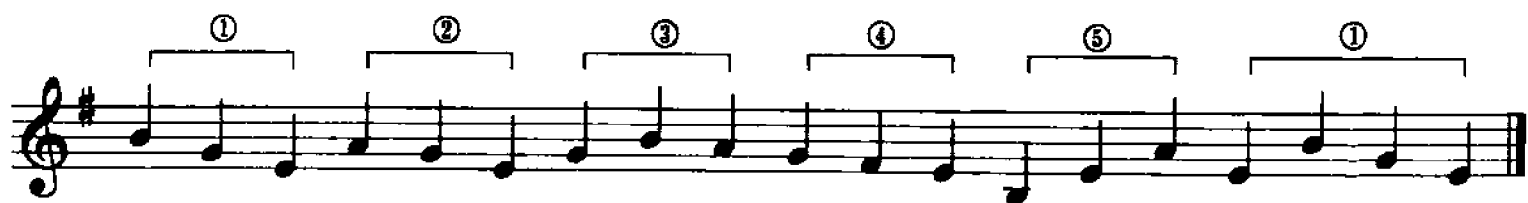
从 遥 远 的 地 方 迁 徙 来 到 高 高 的 老 虎 山 下。



例中, ①号处为小腔音列, 居主要位置, 占全曲 50 小节中的 22 小节。②号处为窄腔音列, 3 小节。③号处为近腔音列, 8 小节。④号处为小近腔音列, 之所以称为小近腔音列, 是因为对近腔音列作了变化, 由 do、re、mi 变为低音 la、↓ si、中音 do, 含有近似小二度 (实为近似中二度), 占 14 小节。⑤号处为宽腔音列, 3 小节。

以上腔音列可综合为如下谱例。

[谱例 2—16] 普米族民歌部分腔音列之综合



普米族民歌典型腔音列乃以小腔音列为主, 与小近腔音列、

窄腔音列、近腔音列、宽腔音列相结合而成。

5. 蒙古族民歌则以驼峰式羽类色彩腔音列为典型腔音列。

[谱例 2—17] 蒙古族民歌《嘎达梅林》



要说起义的嘎达梅林是为了蒙古 人民的土地。

例中, ①——为羽类色彩宽腔音列, 占全曲 10 小节中的 5 小节, 居主要地位。②——为窄腔音列, 占 $3\frac{1}{2}$ 小节。③——为变体宽型小腔音列 (因其由小腔音列乐音转位而来, 变为大六度音程进行, 终止时变为五度音程进行, 故名), 占 $1\frac{1}{2}$ 小节。全曲各乐句旋律均呈两起两落的“驼峰状”:



以上腔音列可综合为如下谱例。

[谱例 2—18] 蒙古族民歌部分腔音列之综合



蒙古族民歌的典型腔音列乃以羽类色彩宽腔音列为主, 与窄腔音列、变体宽型小腔音列相结合而构成。

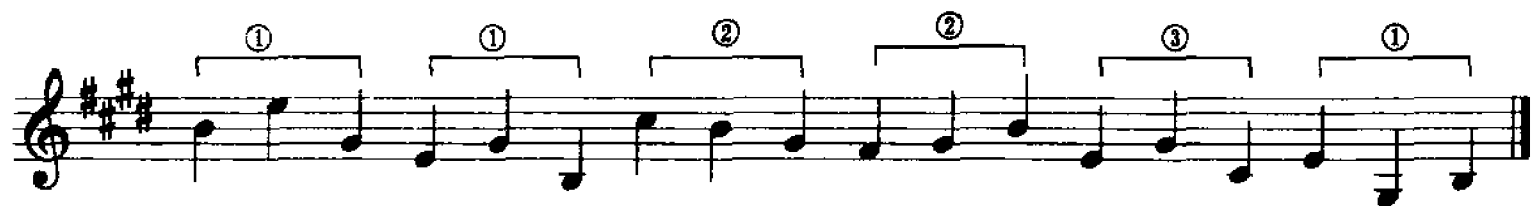
6. 赫哲族民歌以波峰浪谷式大腔音列和徵类色彩窄腔音列的结合为典型腔音列。

[谱例 2—19] 赫哲族民歌《乌苏里船歌》



例中，①号处为是以音程大幅度跳跃为特征的大腔音列，在全曲中居主要地位，占全部 16 小节中的 10 小节。每次都是从高音区开始，以六度、五度下行跳跃，是形成波峰浪谷式旋律线状的主要因素。②号处为窄腔音列，以平稳进行为特点，与大腔音列形成相互补充、平衡的关系。③号处是小腔音列，起着丰富音乐色彩的作用。以上腔音列可以综合为如下谱例。

[谱例 2—20] 赫哲族民歌部分腔音列之综合



赫哲族民歌的典型腔音列乃由大腔音列为主，与窄腔音列、小腔音列相结合而成。

(二) 地域性典型腔音列

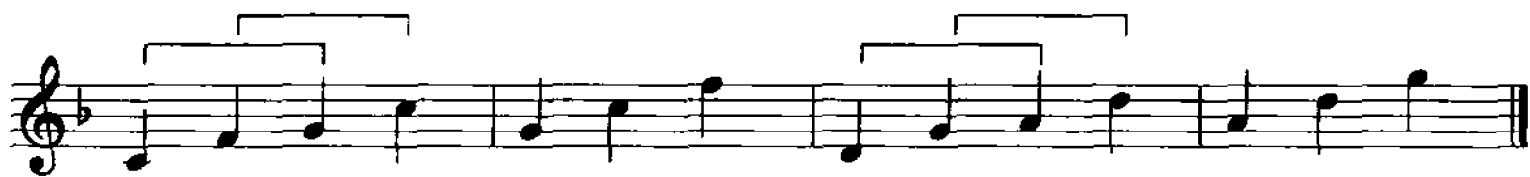
地域性典型腔音列，指的是在该地区长期音乐生活中形成的，得到广泛使用，能够体现该地区音乐风格特征的腔音列。

在中国境内的各个民族，或者由于居住区域的广阔，各地生活环境、文化背景、语言系属等方面的差异；或者由于大聚居、小分散所处环境、文化、语言的不同；所以，即使在同一民族的内部，也可以划分成多个音乐色彩区，究其音乐形态的区别，其核心标志之一就在于所用典型腔音列的不同。

下面试对汉族部分音乐色彩区的典型性腔音列略作分析。

1. 西北和北部地区（秦、晋、陇、宁）的民间音乐，以主音及其上方四度和下方四度音为骨干，如： $d^1 - g^1 - c^2$ 、 $e^1 - a^1 - d^2$ 等，由于这种三音列是由两个纯四度的连续所构成的一种腔音列框架，所以，可以称之为“双四度框架”。有：低音 sol—中音 do—re—sol（含：低音 sol—中音 do—re、do—re—sol 两个宽腔音列），re—sol—高音 do，低音 la—中音 re—mi—la（含：低音 la—中音 re—mi、re—mi—la 两个宽腔音列），mi—la—高音 re。

[谱例 2—21] 西北地区“双四度框架”腔音列



双四度框架及其腔音列在西北和北部地区各地的运用是有所区别的。在陕北地区，经常运用的是较为单纯的以宽腔音列为基础的双四度框架：低音 sol—中音 do—re—sol，re—sol—高音 do，如《脚夫调》等。

河曲一带的山曲，则以“超宽腔音列”为特征，亦即在乐音连接中经常出现超过四度的大跳音程，和连续同向大跳进行，

如：re—高音 re、中音 re—高音 sol、中音 mi—高音 la、中音 mi—高音 re、高音 fa—中音 sol、re—高音 re—sol、高音 sol—re—中音 sol—re 等。如：《想亲亲想在心眼上》。

[谱例 2—22] 河曲山曲《想亲亲想在心眼上》

蜜(啦)蜂(啊 那个)飞(啦)在 (呀 那)窗 眼眼(那) 上,

想(啦)亲 亲(那) 想(啦)在 (呀 那)心 眼 眼(那)上。

例中，①号处为超宽腔音列，在全曲中居主要地位，占全部 8 小节中的 $5\frac{1}{2}$ 小节。②号处为窄腔音列，居次要地位。③号处为近腔音列，起连接过渡作用。以上腔音列可以综合为如下谱例。

[谱例 2—23] 河曲山曲部分腔音列之综合

河曲山曲的典型腔音列，乃由以超宽腔音列为主，与窄腔音列、近腔音列相结合而成。

在甘肃一带，双四度框架的骨干音往上方五度方向再扩展，形成了徵调式五声音阶。其腔音列也变得丰富多样了，既有以四度连接为特征的宽腔音列和超过四度的超宽腔音列，也有窄腔音列和级进音列。如《白牡丹》。

[谱例 2—24] 甘肃花儿《白牡丹》

远 看 个 麻 就 黄 河 一 呀 条 线 地,

(阿 哥 的 白 牡 丹 地) 近 呀 看 个 黄 河 是

(笑 我 的 花 儿) 海 (呀) 边。

例中, ①——号处为宽腔音列和超宽腔音列, 既有四度二度结构的高音 re—中音 la—sol、re—sol—la、高音 do—re—sol, 也有超宽腔音列的高音 sol—中音 mi—re、re—高音 re—do, 成为该地区独具特色的腔音列。②——号处为窄腔音列, 具有平衡、舒展的作用。③——号处为下行级进式小近腔音列和近腔音列, 起经过性作用。以上腔音列可综合为如下谱例。

[谱例 2—25] 甘肃花儿部分腔音列之综合

甘肃花儿的典型腔音列, 是以宽腔音列和超宽腔音列为特点, 结合窄腔音列、近腔音列和小近腔音列而构成的。

在青海一带, 出现了以中高声区的 sol、la、高音 do、re 为基础, 向上方四度、下方四度双向扩展的腔音列。如《上去高山望平川》。

[谱例 2—26] 青海民歌《上去高山望平川》

哎 上 去 个 就 高 呀 山 者 哟

啊 呀 望 呀 哎 平 了

川 呀, 哎 哟 望 平 了 川 呀 平

川 里 哎 有 一 朵 呀 牡 丹

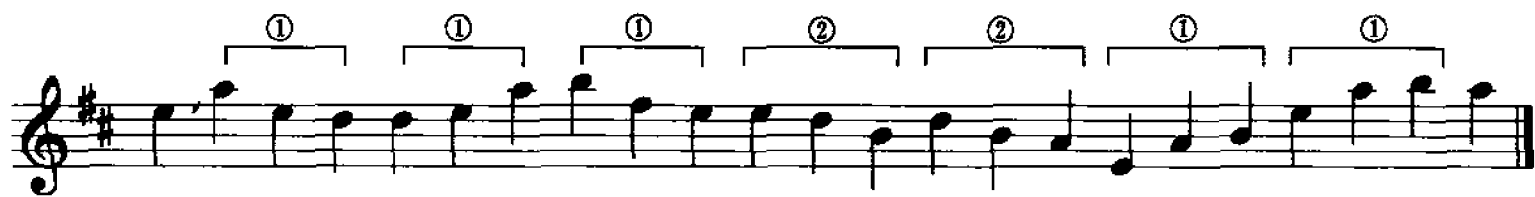
呀, 枉 呀 然

结束句

例中, ①号处为宽腔音列, 含: 高音 sol—re—do、高音 do—re—sol、高音 la—mi—re、高音 re—sol—la、中音 re—sol—la 等, 在全曲中具有重要地位, 占全曲 20 小节中的 13 小节。②号处为窄腔音列, 含: 高音 re—do—中音 la、高音 do—中音 la—sol, 在全曲中居次要地位, 占 7 小节。在全曲的平衡对比中, 腔音列的宽、窄和旋律音区的中、高、低都起了重要作用。在腔音列方面, 宽腔音列起主导作用, 使全曲显现出高亢、嘹亮的特点; 窄腔音列起了辅助平衡作用, 与宽腔音列相辅相成, 相得益彰。在音区方面, 以中高音区 ($a^1—e^2$) 的 sol、

la、高音 do、re 为基础，主要展现窄腔音列，往高音区扩展到高音 sol、la (a^2 、 b^2)，突出强调宽腔音列，往低音区扩展到中音 re ($e1$)，尤其在两次以宽腔音列攀上高音 sol 之后，立即下降至中音 re 作延长，重新由低至高地展现宽腔音列，再回到中音区，用窄腔音列结束第一段落，起了歌唱音区对比，平衡的效果。正是由于这样起伏有致，跌宕有序，所以，《上去高山望平川》又叫“三起三落令”。以上腔音列可以综合为如下谱例。

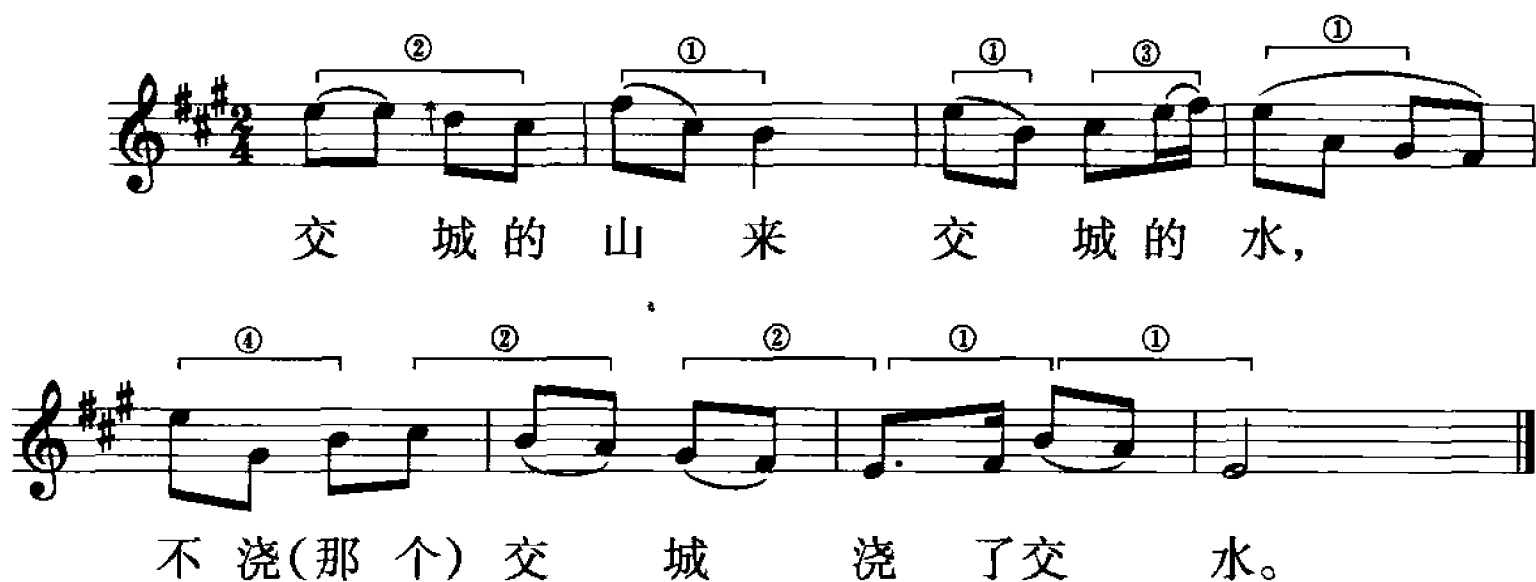
[谱例 2—27] 《上去高山望平川》部分腔音列之综合



青海花儿的典型腔音列是以高音区宽腔音列为特点，与中音区窄腔音列、宽腔音列相结合而成的。

在山西一带，是以四度框架为基础，加上含变宫的小六度跳进、邻音级进的腔音列为典型。如《交城山》。

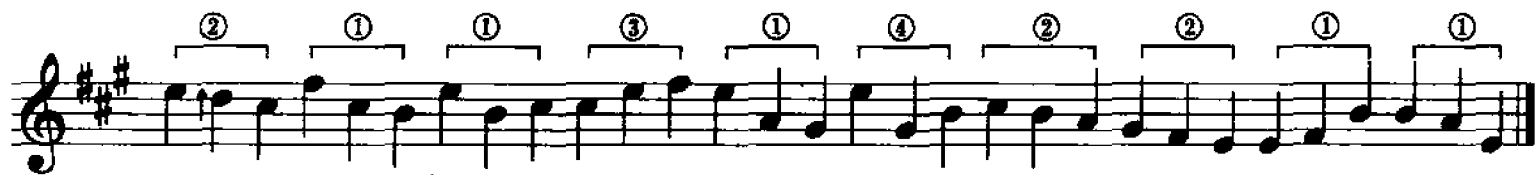
[谱例 2—28] 山西民歌《交城山》



例中，①号处为宽腔音列，其中，除了第 2、3、7、8 小节属于正体宽腔音列之外，第 4 小节应属变体宽腔音列，第 4 小节的前半 sol—do 两音的连续原应属于大腔音列，但由于后面立即接低音 si，所以，把它归入宽腔音列的变体。②号处为

近腔音列 (mi、re、do, si、la、sol) 及其变体 (小近腔音列 sol、fa、mi)。③——号处为窄腔音列 (mi、sol、la)。④——号处为含变宫音的大腔音列, 因为 sol—低音 si—中音 re 的音程关系与大腔音列完全相同, 所以称之为含变宫音的大腔音列。以上腔音列可以综合为如下谱例。

[谱例 2—29] 山西民歌部分腔音列之综合



山西民歌的典型腔音列, 是以四度框架宽腔音列为基础, 与近腔音列及其变体、窄腔音列、含变宫音的大腔音列相结合而构成的。

2. 湘鄂地区最具特色的旋律音调结构有: 楚徵体系、楚宫体系和湘羽调式。它们分别由多种典型腔音列构成。

(1) 楚徵体系及其腔音列

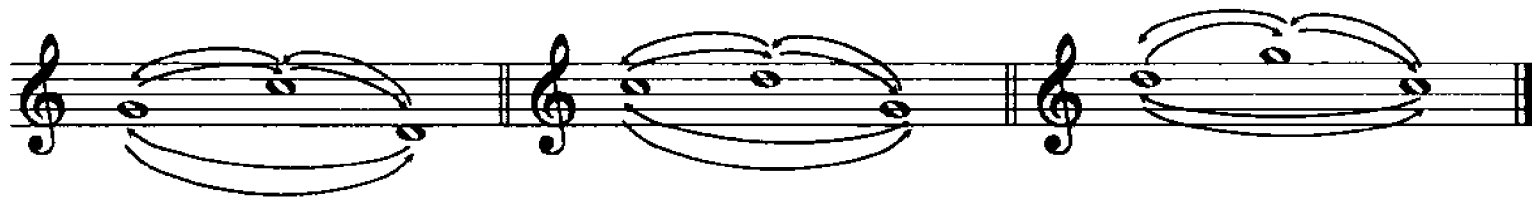
楚徵体系和楚宫体系都是由方妙英提出来的。③楚徵体系是以徵音为中心, 由商徵宫 (re、sol、高音 do) 以连续四度连接而成的腔音列体系。其基本形态为双四度宽腔音列, 变体一是纯四度加大二度的宽腔音列, 变体二是大二度加纯四度的宽腔音列, 在楚徵体系的基本形态和两种变体的腔音列中, 含有大二度、小七度、纯四度等音程, 而以连续两个四度的音程连接为特殊标记。

[谱例 2—30] 楚徵体系典型腔音列



以徵宫商 (sol、高音 do、re) 为基本骨架的徵类色彩宽腔音列，分别构成楚徵 A 因子、楚徵 A¹ 因子和楚徵 A² 因子等三种不同的旋律型，并且各有顺向、逆向、来回进行。

[谱例 2—31] 楚徵体系典型腔音列的旋律型



楚徵A因子

楚徵A¹因子

楚徵A²因子

下例《薅草歌》即为楚徵体系民歌。

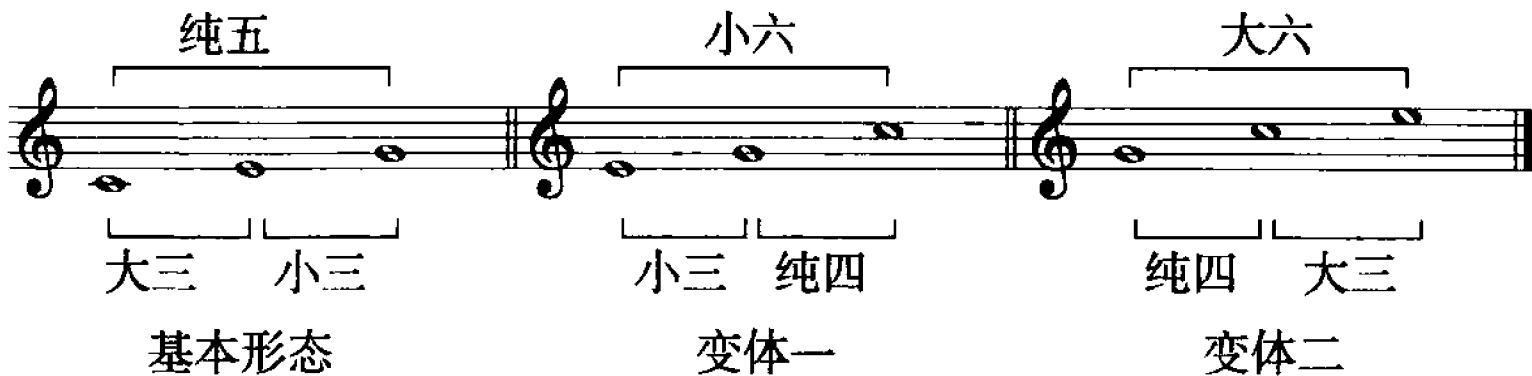
[谱例 2—32] 楚徵体系民歌《薅草歌》



(2) 楚宫体系及其腔音列

楚宫体系是以宫音为核心由宫角徵三音为骨干所构成的腔音列体系。其基本形态、变体一、变体二如下：

[谱例 2—33] 楚宫体系典型腔音列



在楚宫体系的基本形态和两种变体的腔音列中，含有大三度、小三度、大六度、小六度、纯五度等音程，连续三度的音程连接是其特殊标记。

以宫、角、徵（do、mi、sol）为基本骨架的大腔音列，分别构成楚宫 A 因子、楚宫 A¹ 因子和楚宫 A² 因子等三种旋律型，并且分别有顺向音型、逆向音型和来回音型。每一种音型的每一个音均可做临时核音。

[谱例 2—34] 楚宫体系典型腔音型的旋律型



楚宫A因子

楚宫A¹因子

楚宫A²因子

此外，尚有在宫角徵三音列基础上加入商音的楚宫 B 因子，和在宫角徵三音列基础上加入羽音的楚宫 C 因子。

[谱例 2—35] 楚宫体系变体腔音列



楚宫B因子

楚宫C因子

湖北天门儿歌《摇橹》是一首较为典型的楚宫体系民歌。全曲比较单纯地贯穿着大腔音列。

[谱例 2—36] 湖北天门儿歌《摇橹》



也有楚徵体系与楚宫体系的综合交替。如：湖北潜江民歌《十绣》，前 4 小节建立在楚徵体系“徵宫商”腔音列基础上，从

第5小节开始则建立在楚宫体系“宫角徵”腔音列基础上。

[谱例 2—37] 湖北潜江民歌《十绣》



一绣(那)广东 城(啦)(戥 戥), 城里(呀)扎大 营(啦)

(戥 戥), 请一个曹操 (金梳 银梳 金梳银梳

牛郎织女梳) 点(那) 三军啦 (戥子戥)。

(3) 湘羽调式及其腔音列

湘羽调式是流行在湖南许多地方的民歌、戏曲中所运用的一种特性羽调式。其基本音列为：

[谱例 2—38] 湘羽调式基本音列



对于这种湘羽调式，朱屏之在《湖南民歌中的特性羽调式》^④、贾古在《湖南花鼓戏音乐研究》^⑤中均作了详尽论述。

在湘羽调式的基本音列中，自下而上的角、羽、宫、角、徵是骨干音。它们之间的连接所构成的腔音列，成为该音调体系中的基本腔音列。其中又可分为 la、高音 do、mi 小腔音列和 do、mi、sol 大腔音列。

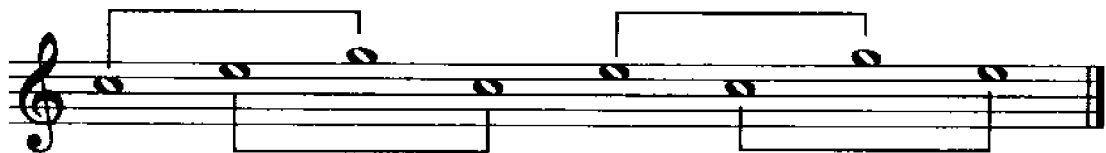
la、高音 do、mi 是湘羽调式的基础腔音列，其变化形式是 mi、la、高音 do，do、mi、la，中音 mi、高音 do、中音 la 等，在旋律进行中经常出现它们之间的相互跳进。

[谱例 2—39] 湘羽调式基础腔音列



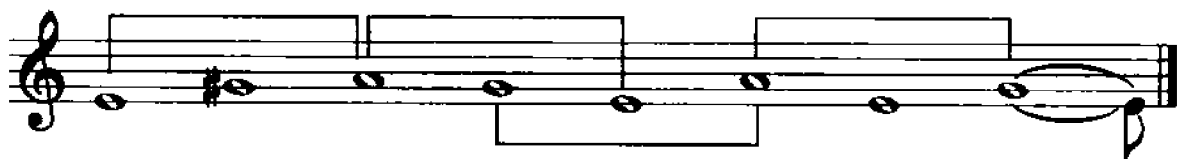
高音 do、mi、sol 是湘羽调式中的特性腔音列。因为它的宫调式色彩，在旋律中又同 la、高音 do、mi 具有同等重要性，而使湘羽调式产生了宫调式的明亮色彩，所以，这一腔音列成为影响调式特性的腔音列，其变化形式有高音 mi、sol、do，mi、do、sol，do、sol、mi 等。

[谱例 2—40] 湘羽调式特性腔音列



mi、↑sol、la 是色彩性腔音列。这一腔音列是影响湘羽调式特色的又一重要因素。其进行方式有：↑sol、mi、la，la、↑sol、mi，la、mi、↑sol。

[谱例 2—41] 湘羽调式色彩性腔音列



sol、la、do 是连接性腔音列。湘羽调式中，商、徵两音有着特殊的作用，并影响着调式的特色。

商音的作用，一是作辅助音，以原位音形式在宫角之间作经过进行，而使曲调更为流畅；二是当作色彩性的变音（# re），在花鼓戏川调的上句作半终止式的结束音。

徵音的作用亦有两种：一是作为调式骨干音以宫、角、徵音组构成调式的综合性质；二是色彩性，即在低音区和角音结合向调式的主音羽或角进行时往往升高，而成为色彩性变音，形成调式音级上的特点。

[谱例 2—42] 是湘羽调式的典型曲例。

[谱例 2—42] 湖南衡阳皮影戏《小旦腔》

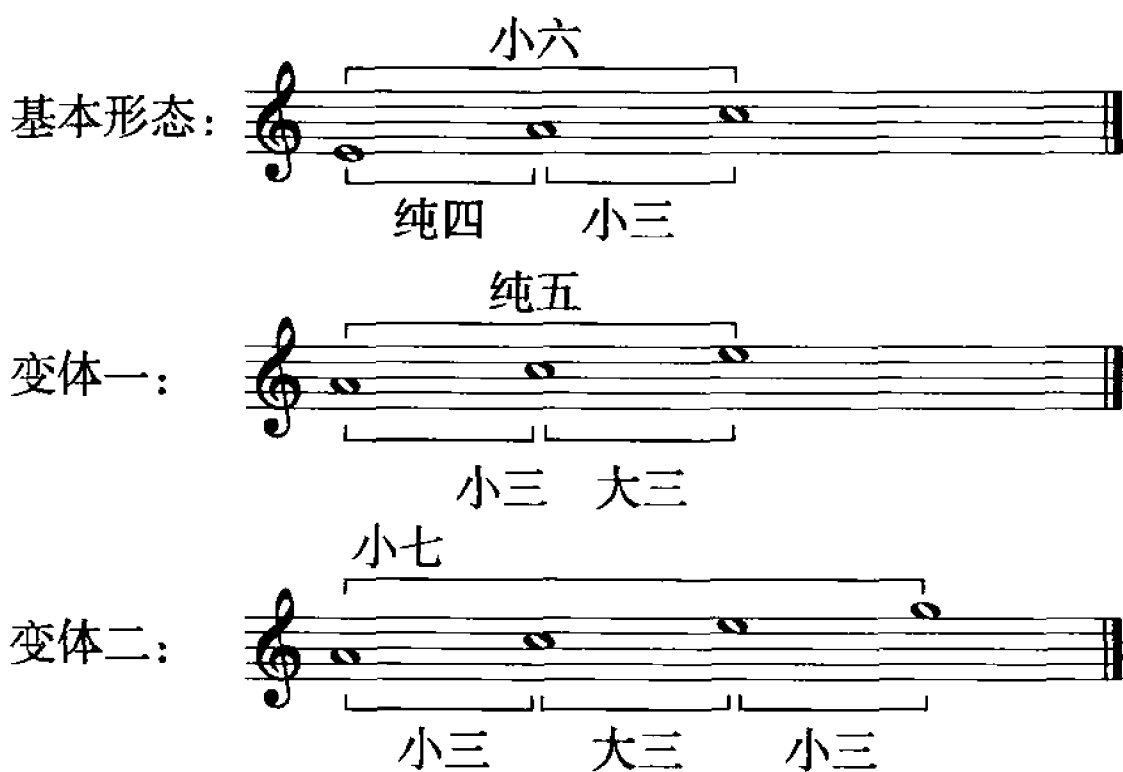
春季呀 桃花遍地 红, 夏季(呀) 荷花 满池(呀) 中, 秋有(呀) 丹桂 香千 里(呀), 冬 雪 寒(哪) 梅(呢) 对(呀) 北(哪) 风(哪)。

3. 巴蜀地区民间音乐的旋律音调结构大致可以分为两大类：蜀羽体系、蜀徵体系以及它们的腔音列。

(1) 蜀羽体系及其腔音列

蜀羽体系，是以羽音为中心，由角、羽、宫三音为骨干构成的音调体系。其腔音列基本形态和变体一、变体二如下：

[谱例 2—43] 蜀羽体系典型音列



在蜀羽体系的基本形态和两种变体的腔音列中，含有小三度、大三度、小六度、纯四度、纯五度、小七度等音程。其基本调式是五声羽调式。在旋律进行中起主导作用的是由角羽宫构成的小腔音列，它们分别构成蜀羽 A 因子、蜀羽 A^1 因子和蜀羽 A^2 因子等三种旋律型，并且分别有顺向音型、逆向音型和来回音型。每一种音型的每一个音均可作为临时核音。

[谱例 2—44] 蜀羽体系典型腔音列旋律型



下面谱例中，《望郎》基本由蜀羽 A 因子、 A^1 因子构成；《摘葡萄》基本由蜀羽 A^1 因子、 A^2 因子构成。

[谱例 2—45] 四川民歌《望郎》





[谱例 2—46] 重庆民歌《摘葡萄》



(2) 蜀徵体系及其腔音列

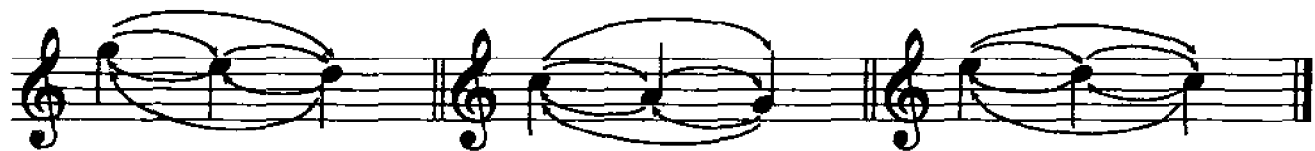
蜀徵体系，以徵音为中心，由徵角商、宫羽徵两个徵类色彩窄腔音列构成。

[谱例 2—47] 蜀徵体系窄腔音列



其特性旋律音程是小三度、大二度、纯四度。其中各腔音列内部分别可以构成顺向音型、逆向音型和来回音型，其核音是徵音。作为两个腔音列之间的过渡，还有由宫商角构成的近腔音列，其内部亦有顺向、逆向、来回三种音型，核音是商。

[谱例 2—48] 蜀徵体系腔音列运行方向



下例《栽泡桐》是由蜀徵体系腔音列构成的一首四川民歌。

[谱例 2—49] 四川民歌《栽泡桐》

山坡顶上栽泡桐(哟喂), 泡桐长大
挂灯笼(呵), 风吹灯笼团团转(呃)
火烧灯笼满天(哟呵)红(哟喂)。

也有蜀徵体系和蜀羽体系相交替、结合运用的。如《跟着太阳一路来》，头尾段落用蜀徵体系的徵类色彩窄腔音列，中段用 mi、la、高音 do 组成的蜀羽体系小腔音列。

[谱例 2—50] 四川民歌《跟着太阳一路来》

太阳出来(耶) 出来(哟), 跟着太阳一路来 (哟)。
左手搬的是黄荆棍, 右手搬个马桑柴,
太阳在前面打露水, 我在后面搬干柴。太阳
出来(耶) 出来(哟), 跟着太阳一路来 (哟)。

4. 江南地区民间音乐徵调式的羽角化及其窄腔音列的运用。

江南地区的民间音乐素以柔婉华美著称。究其原因，当与调式结构和腔音列特征相关。

调式以徵调式为多，宫、羽次之，商调式较少，角调式最少。其中，较为突出的是在徵调式中，宫、商音并不十分强调，而是以角、羽音为色彩音，在徵调式中嵌入了羽、角色彩，从而染上了一层柔和的色调。对此，似可称之为徵调式的“羽角化”或“柔化”。其音级关系，形成了以徵音为中心向两方由近及远逐渐扩展的趋势。

[谱例 2—51] 江南民间音乐徵调式基本音列



与此相关的是，形成了在旋律进行中强调“徵角”、“宫羽”之间的小三度进行，并且在终止时往往构成强调落音上的小三度音程，或在小三度之后接以终止音，如：sol—mi—sol，do—la—do，sol—mi—re，do—la—sol。

正是在以上这一旋律音调思维——调式结构特点的基础上，形成了江南地区民间音乐对于腔音列运用的特点。试以《茉莉花》为例，略作分析。

[谱例 2—52] 江苏民歌《茉莉花》

1. 好 一朵茉莉花， 好 一朵茉莉
2. 好 一朵茉莉花， 好 一朵茉莉
3. 好 一朵茉莉花， 好 一朵茉莉

花， 满园 花 草 香 也 香 不过
花， 满 花 开 雪 也 白 不过
花， 满 花 开 比 也 比 不过



例中, ①号处为窄腔音列, 居绝对主要地位, 全曲 14 小节, 窄腔音列占 $10\frac{1}{2}$ 小节。②号处为近窄腔音列, 占 $3\frac{1}{2}$ 小节。在窄腔音列中, 常有助音润饰, 如: 第一小节第一个窄腔音列的原型是 mi—sol—la, 但是其第一个音 mi 加上了助音, 变为 mi—re—mi; 第一小节第二个腔音列的原型是高音 do—中音 la—sol, 也在其开头加上了 la—sol 作为润饰; 第二小节的 sol 音则加上了 mi 音作下方小三度助音润饰; 同样的下方小三度助音润饰也出现在第五小节和第八小节。另外, 腔音列之间的“顶针”手法的运用, 如第四小节的 sol 音与第五小节开头的 sol 音, 第六小节末一音的 sol 与第七小节开头的 sol, 第十小节末音的 sol 与第十一小节开头的 sol; 旋律中“连环扣”手法的运用, 如第二乐句结尾 $1\frac{1}{2}$ 小节的腔音列通过压缩, 用作第三乐句开头; 这些都为音乐的展开带来流利、柔美、委婉、顺畅的特点。总之, 江南民歌在腔音列运用方面的特点, 一是以窄腔音列为主, 占绝对优势, 辅以适量近腔音列; 二是在窄腔音列中, 常加上助音润饰, 尤其在徵音、宫音延长时, 用角、羽作下方小三度润饰; 三是腔音列之间常用“顶针”、“连环扣”等连接手法; 四是腔音列

若含大跳音程，必定在大跳之后作反向级进（含五声音阶式级进）进行（参见江苏民歌《九连环》第3、16、23小节）。

[谱例 2—53] 江苏民歌《九连环》

蝴蝶呀，飞来又飞去(呀)

飞来又飞去(呀 啊啊)，飘飘盈盈进花

园(呀)，小妹妹上前扑扑呀扑勿到(呀)，

伊得儿呀得儿哟哎得儿哎。得儿

伊得呀得儿哟哎得哎。

此外，在昆曲中尚有许多以羽、角为中心音的腔音列，似可称为“羽、角类腔音列”，成为其色彩性腔音列，它们与豁腔、带腔、擞腔、嚯腔、撮腔、叠腔、啜腔、滑腔、垫腔、连腔等润腔手法相结合，更增添其柔婉细腻的风格特征。如：

[谱例 2—54] 昆曲“羽、角类腔音列”

5. 岭南地区民间音乐的中立二度助音式中近腔音列和跨越型宽腔音列

助音式中二度，指的是在 mi 与 fa 之间、si 与 do 之间构成的助音式进行，因其间隔距离常在 $\frac{3}{4}$ 全音左右，故称其为“中二度”。在岭南地区的民间音乐，这种中立二度音程经常出现在近腔音列的开头，用三度框架冠音的上方二度音，对冠音作上助音润饰，而形成中二度助音式中近腔音列。如：海丰渔歌《呵呵香调》。

[谱例 2—55] 广东海丰渔歌《呵呵香调》

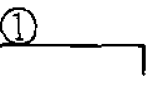
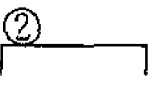
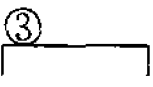
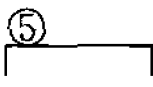
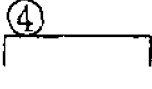
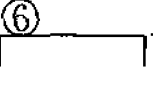
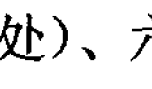

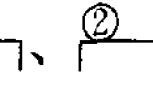
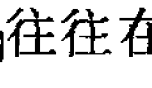
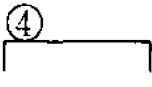
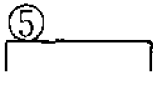
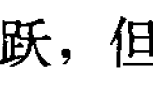
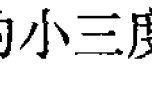


例中，^①——| 号处为近腔音列，但是^①——| 处的三度音 mi 与上助音 ↑ fa 之间构成中立二度或近似中立二度关系，^②——| 处的三度冠音 ↓ si 与助音 do 之间也构成中立二度或近似中立二度关系，所以使这一中近腔音列别具一番风韵，并广泛出现在岭南民间音乐中，如调声、咸水歌、南音、木鱼、粤剧、广东音乐等，成为岭南民间音乐的典型腔音列之一。

跨越式跳进超宽腔音列或宽腔音列，指的是在岭南民间音乐中，经常出现 si 与高音 sol、sol 与 do、sol 与高音 sol、mi 与低音 sol、do 与低音 mi、la 与高音 mi、do 与低音 sol、re 与低音 la 之间的跳跃进行，凡是含有这些音程的腔音列，均可称之为跨越型腔音列。如广州儿歌《落雨大》。

[谱例 2—56] 广州儿歌《落雨大》



例中，号处均属岭南地区跨越型腔音列。跨越幅度为四度（如、、号处）、五度（如、号处）、六度（如号处）等，在其他曲目中还经常看到七度、八度（如粤剧唱腔、广东音乐等）。在出现变宫音的地方，如有跨越式跳跃，常形成宫音系统的暂时变换。但是，共同的特点是在跨越型腔音列的前后常辅以级进式腔音列而取得平衡。如、之间，以第3小节的 mi、re 为缓冲；往往在宽腔音列的宫音前出现宫音或角音，再引出 re—do—低音 sol，该腔音列本身的开头就是大二度级进。和的开头，虽然都是跳跃，但是在的最后，仍以五声性级进的小三度作结束。号腔音列的小六度是本例中幅度最大的跨越，也在此前有大二度、小三度的铺垫，此后小三度和大二度的连续。这种跨越型腔音列与河曲山曲“超宽腔音列”的最大不同之处就是没有连续的同向大幅度跨越，往往代之以反向的级进或五声性级进，使之取得旋律线状的迅速平衡。

跨越型宽腔音列与中二度助音式近腔音列，贯穿在岭南地区

的许多民间音乐乐种之中。如：粤曲《二黄慢板》。

[谱例 2—57] 广东粤曲《二黄慢板》



6. 客家地区对于单四度框架宽腔音列和以五声性邻音级进为特点的窄腔音列的运用

客家作为汉族的一个民系，主要居住在福建西部、广东东北部、江西南部以及台湾部分地区。作为中原汉民族的移民，客家山歌中既继承了中原民间音乐的宽腔音列，并变化为以单四度框架为特点的宽腔音列，又吸收了南方地区原住民或先住居民的音乐特点，较多地运用了窄腔音列，形成了客家地区的典型腔音列。

以单四度框架为特点的宽腔音列，指的是突出运用羽、高音商两音的腔音列。其中，最为典型的例子是福建宁化山歌《新打梭标》。

[谱例 2—58] 福建宁化山歌《新打梭标》





拿起梭标前方 去噢，

梭标缴到盒子 枪噢。

上例中，全曲只用纯四度关系的两个音（la 与高音 re）。为什么说是 la 与高音 re，而不是 sol 与高音 do，或是 mi 与 la、re 与 sol？这是因为：一是从宁化所处的闽西地区的客家民歌在调式运用方面的普遍性来看，常用的是徵调式，其四度音程多出现在 la 与高音 re 之间，而少有其他四度唱名、阶名关系。二是从实际演唱的音高关系来看，这两个音之间的四度音程距离较宽，听觉感受更明朗，这正与纯律 re—la 的转位 la—高音 re 之间的音分值相吻合，纯律 re—la 之间的音分距离为 680 音分，小于三分损益律（702 音分）、平均律（700 音分）；纯律 la—高音 re 之间的音分距离为 520 音分，大于三分损益率（498 音分）、十二平均律（500 音分）。

此外，客家山歌，尤其是闽西客家山歌中，含单四度框架的宽腔音列，无论是羽类色彩，或者是徵类色彩，大都强调这两个音。或则在突出的节奏位置出现羽商两音的四度跳进，或则在突出的结构位置（如乐句、乐节的落音）出现含羽、商两音的宽腔音列，间以各腔音之间形成五声性邻音级进的窄腔音列。如长汀客家山歌《风吹竹叶》。

[谱例 2—59] 福建长汀山歌《风吹竹叶》



风吹竹叶

响丁个当噢，

自动个报名

到前方噢，



前方打倒

反动个派噢，

打得个敌人

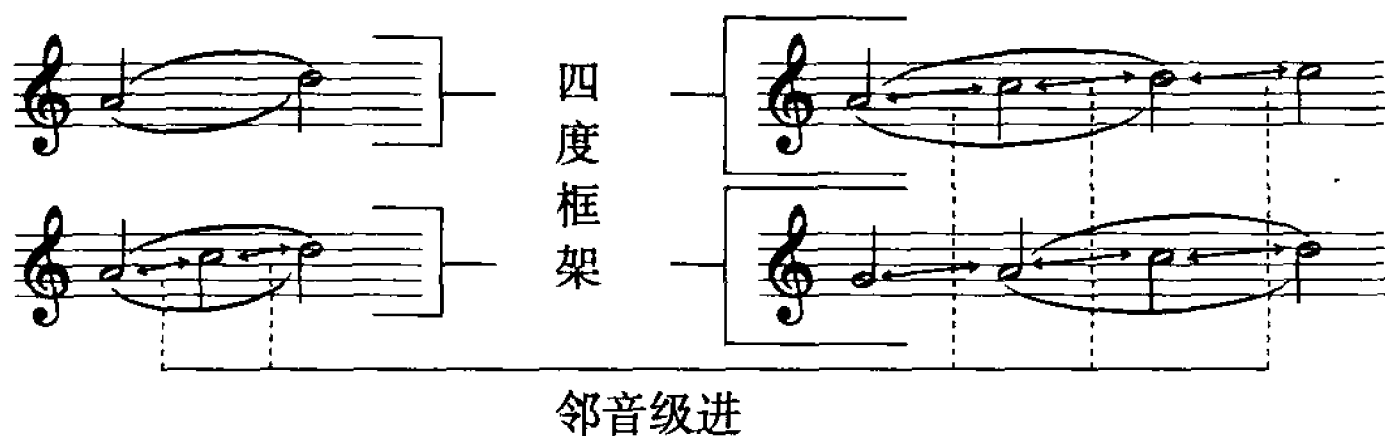
一扫光噢。

以五声性邻音级进为特点的窄腔音列，指的是在客家山歌

中，普遍存在另一类别的腔音列：以五声音阶的各相邻音级的级进音程（大二度、小三度）为基础，构成羽类色彩窄腔音列（如：广东梅县客家山歌《八月十五月光华》、兴国客家山歌《水深自有撑船人》等）、徵类色彩窄腔音列（如：兴国客家山歌《好花一朵满园香》、福建武平山歌《不怕百鬼来烧楼》等）。虽然在五声性邻音级进等某些形态上，客家山歌的窄腔音列与其他地区的窄腔音列表现出许多共同的特征，但是在音区、音域和总音列方面，又有诸多不同。客家山歌的特点是中高音区、窄音域和窄音列。其音域大致都在 sol 到高音 re 或 la 到高音 mi 的五度左右，很少有超过中音 mi 到高音 re 的七度的。音区在 $e^1—e^2$ 之间。总音列包括：二音列（如 la—高音 re）、三音列（如 sol—la—高音 do、la—高音 do—re 等）、四音列（如 sol—la—高音 do—re、la—高音 do—re—mi 等）、五音列（如 mi—sol—la—高音 do—re 等），而以三音列、四音列为主。这种窄音域、中高音区，似乎可以从客家生活的地理环境中找到根据。粤东北、闽西、赣南多为山地，开门见山，隔山对歌，理应提高声调，以广视听。可是，此山属丘陵地带，多在千米以下，绿水青山，山山相对并不遥远，仅需稍作声调提高即可，因此，造成多在中高音区回旋，而与辽阔高峻的西北高原山歌的宽音域、高音区相异。由此可见，在对典型腔音列进行研究时，尚需与音乐形态的其他要素结合起来做全面的综合分析，才能得到比较完整的合理的答案。

客家山歌单四度框架和各窄腔音列的腔音之间的进行方向大致如下：

[谱例 2—60] 客家山歌单四度框架和腔音列进行方向



此外，在梅县山歌中还经常在乐节、乐句落音上强调调式主音（羽）的上方小三度（宫）音；在兴国山歌、闽西宁化山歌中也有在徵调式中强调调式主音的上四度音（宫），似有以徵宫之间的纯四度框架加上商音构成宽腔音列的趋向。

这些现象都表明，在客家山歌的典型腔音列中，有强调纯四度、小三度关系的特点。因此可以说，客家山歌典型腔音列的特征是：以羽商（或徵宫）构成的单四度框架为骨干，间以五声性级进。其感情气质具有悠扬抒情特点，与客家人纯朴、深挚的性格特征相关联。

（三）乐种性典型腔音列

乐种性典型腔音列，指的是对该乐种音乐风格起直接影响作用，成为该乐种音乐特点重要标识的腔音列。

1. 乐种性典型腔音列与民族性、地域性典型腔音列

乐种性典型腔音列，既受制于民族性、地域性典型腔音列，又丰富着该民族该地域的典型腔音列。所谓受制于民族性、地域性典型腔音列，指的是由于乐种生成、发展于一定的民族、地域，所以它的典型腔音列必定接受该民族该地域的典型腔音列的影响，而具备民族性、地域性典型腔音列的特征，而涵括于民族、地域典型腔音列之中。所谓乐种性典型腔音列对民族、地域典型腔音列的丰富，指的是乐种经过一定时期的发展，当它趋于成熟，形成独具特色的典型腔音列，具有广泛深入的影响以后，它又有可能反过来对该民族该地域的典型腔音列施予深刻的影

响，甚至成为该民族该地域的典型腔音列的突出代表。譬如：新疆维吾尔族十二木卡姆，是一个经过一两千年艺术实践的乐种，在它的形成、演变、发展过程中，广泛吸收维吾尔族的民歌、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐、民间器乐的精华，形成了曲目丰富、体裁形式多样、音乐形态具有代表性的维吾尔族综合性乐种，成为集维吾尔族音乐大成的宝库，因此，其中所蕴涵的多种多样的十二木卡姆典型腔音列，在某种程度上说，可以代表维吾尔族的民族性典型腔音列。

又如：福建南音，这是一个古老的综合性乐种。虽然由于文献记载史料的缺乏，目前难以确定其具体的形成年代，但是，学术界比较一致的看法，其渊源远溯汉唐，形成于宋代，发展于明清。在其形成发展过程中，继承华夏音乐的优秀传统，广泛吸收当地民间音乐和华夏古典音乐、文人音乐、戏曲声腔，甚至于外来音乐的精华，将之融为一体，形成自己所特有的“多重大三度并置”的近腔音列，作为福建南音的乐种性典型腔音列。由于福建南音的深入人心和广泛影响，当地有句俗语“听惯弦管（福建南音的别称）的母猪也会打拍子”。所以，它的乐种性典型腔音列一旦形成，就像太阳能那样地对该地区的民歌、曲艺、戏曲音乐和器乐乐种进行辐射，使其他民歌、曲艺、戏曲音乐和器乐曲也接受了多重大三度并置的近腔音列的影响，染上了多重大三度并置的近腔音列色彩。因此，可以说，泉州地区的地域性典型腔音列与福建南音的乐种性典型腔音列在某种程度上是有一定叠合性的。也就是说，福建南音的典型腔音列，在某种程度上成了泉州地区地域性典型腔音列的代表。

2. 乐种性典型腔音列的语言声调类、音乐形态类和音乐色彩类

乐种性典型腔音列如果从其目的、出发点和结果来看，有语

言声调类典型腔音列、音乐形态类典型腔音列和音乐情感类典型腔音列等三个类别。

(1) 语言声调类典型腔音列，指的是基本上按该乐种所使用的语言声调的自然规律或加以适当处理、适度夸张，结合感情表达需要来设计乐种性典型腔音列。这种腔音列类型多用在鼓词类说唱音乐和评剧等戏曲的唱腔。下面试以京韵大鼓唱腔为例，略作分析。^⑥

京韵大鼓唱腔属于板腔体结构，慢板是其主体板式，包括基本腔、花腔和专用腔。其中，无论是基本腔的平腔，或者是花腔和专用腔中的挑腔、落腔、起伏腔、长腔、预备腔、甩腔，都以北京话的语言声调为基础来运用腔音列，讲求字正腔圆，以腔传情。如：《剑阁闻铃》中的平腔。

[谱例 2—61] 京韵大鼓《剑阁闻铃》

① ② ③ ③ ④

叹君王万种凄凉千般寂寞，

④ ⑤ ⑤ ③

一心似醉两泪如

③ ② ② ③

倾。愁漠漠残月晓星初领

④ ④ ③ ④

略，路迢迢涉水登山哪惯经。

例中，①——为宽腔音列，含三个字：“叹君王”，声调分别

为“去、阴平、阳平”声调，腔音列以先下后上的旋律音调趋势与其调值相吻合，sol—re、sol、mi—sol；^②——为“大腔音列”，含三个字：“万种凄”，分别为“去、上、阴平”声调，腔音列与头字、尾字基本相符，“种”字不符；^③——为“窄腔音列”，加了下方小三度、下方大二度前倚音，使腔音列与“凉”字的“阳平”声调相吻合；^④——为“近腔音列”，旋律音调进行趋向与唱词字调基本吻合。第二行谱的^④——也是近腔音列，腔音列以两次小幅度下行的旋律音调与唱词的“去、阴平”声调相适应；接下来的两个^⑤——都是小腔音列，旋律音调呈先上后下趋势，而与“似醉”“两泪”的“阴平、去”、“上、去”声调相吻合。以上这些字与腔的基本上互相适应，说明在这种又说又唱、似说似唱、说唱相间的说唱音乐中，无论哪一种腔音列，基本上遵循的都是依字行腔的原则，由于汉语是声调语言，声调有辨义作用，所以“依字行腔”说得更具体的是根据唱词各字的声调类别、调值，而用与之相适应的旋律音调来结构腔音列。京韵大鼓，是用北京话来演唱的曲种，其唱腔中的腔音列必须与北京话的四声腔调的调类、调值和连续变调相适应。如果用曲谱来表现北京话四声腔调的调类、调值的话，大致可以记写为：

[谱例 2—62] 北京话四声腔调与基本旋律趋向



与北京话四声腔调相对应，京韵大鼓唱腔腔音列的旋律进行趋势大致为：阴平用单长音，或者用单长音正字之后接以大二度下行；阳平用小三度或大三度前倚润饰；上声用大三度、纯四度、大二度上行；去声用由高音到低音的四度、大三度、小三

度、小六度、纯五度、小七度下行或下滑。这些都与四声调类、调值相符或作夸张。

[谱例 2—63] 京韵大鼓唱词四声腔调与旋律进行趋势对照

阴平字: 

阳平字: 

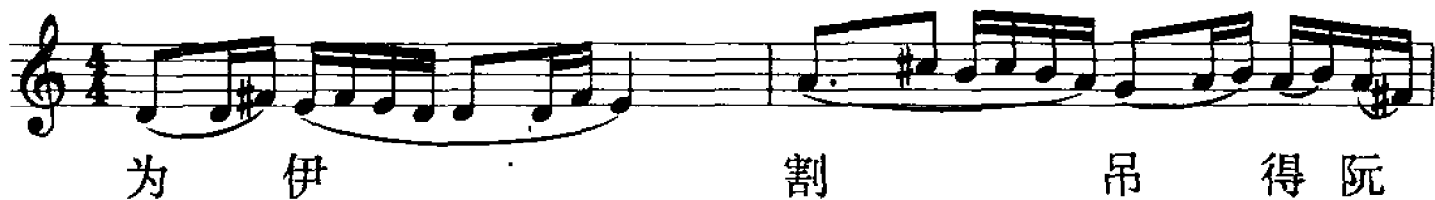
上声字: 

去声字: 

(2) 音乐形态类典型腔音列,指的是在乐种发展过程中,逐渐形成了独具音乐形态特征的典型腔音列,使它成为区别于其他乐种的标志。这种音乐形态类典型腔音列多用在历史比较悠久的比较成熟的古老乐种,如前曾述及的昆曲的“羽角类腔音列”,维吾尔族十二木卡姆的含四分之一音的腔音列,湖南花鼓戏的“湘羽调式特性腔音列”,广东粤剧的含中二度的近腔音列和跨越型腔音列等。下面试以福建南音“多重大三度并置”腔音列为例,略作分析。

在福建南音中,以下这一段唱腔是具有代表性意义的。

[谱例 2—64] 福建南音《为伊割吊》



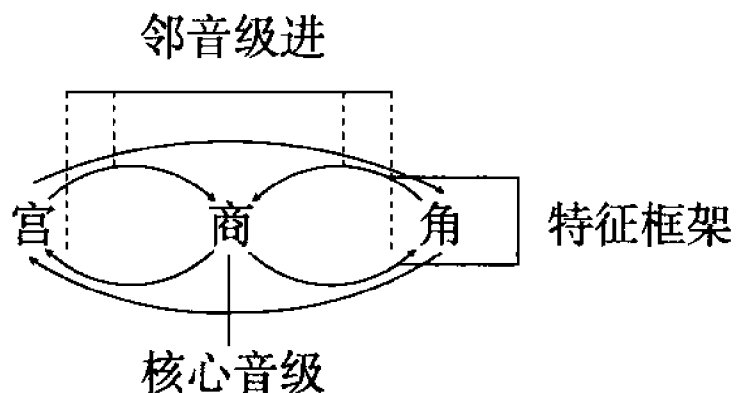


例中, 以 d^1 和 $\sharp f^1$ 、 a^1 与 $\sharp c^2$ 、 g^1 与 b^1 、 c^1 与 e^1 之间构成的几对大三度并置及其腔音列为特征。总体看, 福建南音的四个管门中, 多重大三度并置大致有两类: ①五空管中, 有四重大三度并置, 以首调唱名记为: do—mi、re— \sharp fa、sol—si、la— \sharp do, 上例即是。②四空管、五空四仄管、倍思管为三重大三度并置, 以首调唱名记为: do—mi、re— \sharp fa、sol—si。

从各唱段的局部看, 有四度五度关系的双重大三度并置、二度关系的双重大三度并置、三重大三度并置和四重大三度并置。

以宫商角三音为例, 各单一大三度腔音列内部的组成因素和进行方向大致为:

[谱例 2—65] 福建南音各单一大三度腔音列内部的组成因素和进行方向



图中, “宫角”之间的大三度是该腔音列的鲜明特点, 故称为“特征框架”; 大三度进行之后, 往往接以商音, 为大三度框

架的轴心，具有“核心音级”的意义；各相邻音级之间构成的级进，是这一旋法的基本因素。福建南音的这一典型腔音列中，以大三度框架为特征，以邻音级进为主体。此外，也有含纯四度跳进和纯五度进行的一般性腔音列。

福建南音唱腔中的这种多重大三度并置的特征，当与曾侯乙钟铭的顛曾体系，与隋代“应声”，宋代“勾”字和福建建瓯音盏的音列，都有一定关联。可以认为，是已知的以曾侯乙钟磬铭文为代表的、重视三度关联的乐律理论、顛曾体系以宫商徵羽为纲和固定名标音传统，在音乐实践中的继承。

由于福建南音在闽南地区有广泛的群众基础，所以它的这一乐种性典型腔音列也给当地的民歌、戏曲以深刻影响，并以此来改造其他曲调。如：高甲戏是在清代才形成的戏曲艺术形式，在形成过程中，高甲戏的唱腔音乐接受了福建南音典型腔音列的影响，并成为高甲戏唱腔音乐形态的特征，因此，当《孟姜女》在高甲戏中运用后，艺人们就用他们所熟悉的福建南音的典型腔音列来对之进行改造，使之在音阶结构和腔音列等方面，都发生了变化。

[谱例 2—66] 闽南民歌《送哥调》

一步 送 哥 出 绣 帘， 蝴 蝶

成 对 双 飞 燕， 春 花 灿 烂

开 不 败， 秋 月 明 亮 永 团 圆。

在音阶结构方面，由《孟姜女调》的无半音五声音阶变为含变宫、变徵的正声调；腔音列方面，由原来以窄腔音列为主、与近腔音列相结合，变成了在窄腔音列的基础上，加进了多重大三度并置的腔音列，其中， $\overset{\textcircled{1}}{\text{—}}\text{—}$ 、 $\overset{\textcircled{2}}{\text{—}}\text{—}$ 、 $\overset{\textcircled{5}}{\text{—}}\text{—}$ 号处是以 re 与 #fa 为框架的大三度腔音列， $\overset{\textcircled{2}}{\text{—}}\text{—}$ 是以 sol 与 si、re 与 #fa 为框架的大三度腔音列， $\overset{\textcircled{4}}{\text{—}}\text{—}$ 、 $\overset{\textcircled{7}}{\text{—}}\text{—}$ 是以低音 la 与中音 #do、低音 sol 与低音 si 为框架的大三度腔音列， $\overset{\textcircled{6}}{\text{—}}\text{—}$ 是以 do 与 mi 为框架的大三度腔音列。也就是说，体现福建南音音乐形态特征的典型腔音列在闽南泉州地区深入人心，被广泛掌握，并被用来改造外来曲调。

(3) 音乐色彩类典型腔音列，指的是以表现不同色彩（如：明与暗、悲与欢等）类型为目的而设计的乐种性典型腔音列。如秦腔的“欢音”和“苦音”，四川扬琴的“甜平”和“苦平”，潮州音乐的“轻三六”和“重三六”、“轻三重六”、“重三轻六”、“反线”，京剧的二黄和反二黄、西皮和反西皮等。下面试以秦腔“欢音”、“苦音”为例，略作说明。

秦腔中的“欢音”、“苦音”是两种不同色彩的曲调，它们的旋律框架基本相同，均为以“徵”做主音的徵调式，但由于在旋律中所强调的色彩音级不同，所以形成了不同的表情功能，其主要标志是主音上下方三度音与二度音。在旋律中强调主音的上方小三度音降 si 和下方大二度音 fa，即形成“苦音腔”（亦称“哭音”），由苦音腔音列组成的唱腔，情调深沉、深厚、高亢、激昂，常用于表现悲哀、怀念、痛伤、凄凉的感情。在旋律中强调主音的上方二度音 la 和下方小三度音 mi，即形成“欢音腔”（亦称“欢音”、“甜音”），由欢音腔音列组成的唱腔，情调欢快、明朗、刚健有力，常用于表现喜悦、轻快、欢乐、爽朗的感情。下

面是一段“欢音”、“苦音”的对照谱例。

[谱例 2—67] 秦腔中“欢音”、“苦音”对照谱例

苦音 (1-1) (1-2) (1-3) (1-4) (1-5)

山 树 叶

欢音 (2-1) (2-2) (2-3) (2-4)

清早间

(1-6) (1-7) (1-8) (1-9)

乱 飘 零 谁 管

(2-5) (2-3) (2-6)

奔 大 街 去 卖

(1-10) (1-11) (1-12)

谁 问, 眼 目 前

(2-7) (2-8) (2-9)

墨 画, 白 茂 林

(1-13) (1-14) (1-11) (1-15) (1-16) (1-17)

一 线 路 皋 桥 投 亲。

(2-10) (2-11) (2-12) (2-1) (2-13) (2-12)

家 贫 穷 苦 度 生 涯。

例中，“欢音”的腔音列多由五正声构成，以窄腔音列为主，

但经常来用在窄腔音列内部作回旋的方式出现,而表达人物内心的欣悦感情,如例中 $\overset{(2-1)}{\text{sol—mi—re}}$ 号处,是由 sol—mi—re 三音构成的窄腔音列,但是在其完型出现之前,以 sol、mi 两音作了两拍半的迂回;第 11 小节后半的窄腔音列也作了前缀。此种情况也在近腔音列中出现,如例中 $\overset{(2-5)}{\text{sol—mi}}$ 、 $\overset{(2-9)}{\text{mi—re}}$ 号处,或有前缀,或有后助音,这些都增加了腔音列的丰富性。“欢音”腔音列的另一特点是在五正声内部或正声与变声之间做跳跃性进行,如例中 $\overset{(2-6)}{\text{la—mi}}$ 号处低音 la—中音 mi 的上行五度跳进, $\overset{(2-7)}{\text{sol—re}}$ 号处的 sol—re 之间的四度跳进,倒数第二小节第 2 拍与第 3 拍之间的 mi—低音 si 的四度跳进。再一个特点是腔音列内部较常出现上行进行,如 $\overset{(2-4)}{\text{sol—mi}}$ 、 $\overset{(2-5)}{\text{mi—re}}$ 、 $\overset{(2-8)}{\text{re—fa}}$ 、 $\overset{(2-9)}{\text{fa—sol}}$ 、 $\overset{(2-10)}{\text{sol—la}}$ 、 $\overset{(2-13)}{\text{la—mi}}$ 等处,尤其运用在腔节的开头和结尾处,效果更为明显。

“苦音”的腔音列由五正声加清角、闰音构成。首先,以宽腔音列、超宽腔音列和级进式腔音列(近腔音列及其变体为主,如例中 $\overset{(1-1)}{\text{sol—mi}}$ 开头、 $\overset{(1-9)}{\text{mi—re}}$ 开头、 $\overset{(1-10)}{\text{re—fa}}$ 、 $\overset{(1-13)}{\text{fa—sol}}$ 为宽腔音列, $\overset{(1-5)}{\text{sol—mi}}$ 、 $\overset{(1-8)}{\text{mi—re}}$ 、 $\overset{(1-14)}{\text{re—fa}}$ 为超宽腔音列, $\overset{(1-4)}{\text{sol—mi}}$ 、 $\overset{(1-6)}{\text{mi—re}}$ 、 $\overset{(1-7)}{\text{re—fa}}$ 、 $\overset{(1-10)}{\text{fa—sol}}$ 之后半、 $\overset{(1-12)}{\text{sol—mi}}$ 、 $\overset{(1-14)}{\text{mi—re}}$ 之后半、 $\overset{(1-15,16,17)}{\text{re—fa—sol}}$ 为中近腔音列及其变体,这两类腔音列占全曲的绝大部分。第二,各腔音列内部均以乐音的下行进行为特点,如例中 $\overset{(1-1)}{\text{sol—mi}}$ 的大半、 $\overset{(1-2)}{\text{mi—re}}$ 、 $\overset{(1-3)}{\text{re—fa}}$ 、 $\overset{(1-4)}{\text{fa—sol}}$ 、 $\overset{(1-5)}{\text{sol—la}}$ 、 $\overset{(1-6)}{\text{la—si}}$ 、 $\overset{(1-7)}{\text{si—do}}$ 、 $\overset{(1-8)}{\text{do—re}}$ 、 $\overset{(1-9)}{\text{re—fa}}$ 、 $\overset{(1-10)}{\text{fa—sol}}$ 、 $\overset{(1-11)}{\text{sol—la}}$ 、 $\overset{(1-14)}{\text{la—si}}$ 、 $\overset{(1-15)}{\text{si—do}}$ 、 $\overset{(1-16)}{\text{do—re}}$ 、 $\overset{(1-17)}{\text{re—fa}}$,都是下行进行,或者是直线下行,或者是稍作迂回的下行。第三,fa、降 si 音常用在结构位置比较重要的唱词的收束性腔音列中,效果显著。如上句“山树叶乱飘零谁管谁问”,“叶”字的收束性腔音列“do—低音 fa—sol”,“零”字的“re—fa—低音 sol”,

“管”字的“sol—re—低音降 si”), “问”字的“sol—re—do—降 si”; 下句“眼目前一线路皋桥投亲”中, “路”字的“sol—低音降 si—la—sol”, 其中的 fa、降 si 音都具有较为鲜明突出的悲凄、感伤色彩。

[谱例 2—68] “欢音”、“苦音”腔音列对照谱例



(四) 流派性典型腔音列

在中国音乐的发展过程中,有许多杰出的艺术家和艺术家群体付出了辛勤的艺术劳动,做出了重要贡献,在各个乐种内部形成了独具艺术风格、音乐形态特点鲜明、得到广大群众喜爱的艺术流派。流派性典型腔音列,指的是在流派艺术形成过程中,由艺术家所创用的、对该艺术流派的音乐风格起直接影响作用,成为该艺术流派音乐特点重要标识的腔音列。该腔音列既是对乐种性典型腔音列的继承,又是对它的丰富和发展。苏州评弹的陈(遇乾)调、俞(秀山)调、马(如飞)调等三大流派及其衍生派系;京韵大鼓的刘(宝全)派、白(云鹏)派、张(筱轩)派以及少白(白凤鸣)派、骆(玉笙)派;京剧老生的余(叔岩)派、言(菊朋)派、高(庆奎)派、马(连良)派、杨(宝森)派、麒(麟童)派,旦角的梅(兰芳)派、程(砚秋)派、荀(慧生)派、尚(小云)派、张(君秋)派,净角的金(少山)派、裘(盛戎)派,老旦的李(多奎)派,小生的叶(盛兰)

派、俞（振飞）派；越剧旦角的袁（雪芬）派、傅（全香）派、戚（雅仙）派、王（文娟）派、张（云霞）派、吕（瑞英）派、金（采凤）派，小生的尹（桂芳）派、范（瑞娟）派、徐（玉兰）派、竺（水招）派、陆（锦花）派、毕（春芳）派，老生的张（桂凤）派、徐（天红）派、商（芳臣）派、吴（小楼）派；豫剧的常（香玉）派、崔（兰田）派；筝曲的河南筝派、山东筝派、潮州筝派、客家筝派、闽南筝派；琵琶音乐中的北派琵琶和南派的无锡派、平湖派、崇明派、浦东派、上海派；古琴音乐的江派、浙派、虞山派、绍兴派、广陵派、闽派、诸城派、梅庵派；笛曲的南派、北派，等等。众多的戏曲、曲艺、器乐艺术流派，都对中国传统音乐的发展做出了重要的贡献，以其独特的音乐风格丰富着祖国的传统音乐宝库。究其源头，就与各流派创造的流派性典型腔音列相关。现以京剧老生唱腔的流派性典型腔音列为例，略作分析^⑦。

1. 余（叔岩）派唱腔是谭（鑫培）派唱腔的直接继承和发展，其行腔玲珑机巧，演唱流利明快。余派唱腔的典型腔音列具有音高起伏大，急起急落的特点。如《听他言吓得我心惊胆怕》。

[谱例 2—69] 余派唱腔《听他言吓得我心惊胆怕》

西皮慢板

听 他 言 吓 得 我

心(呐) 惊 胆

怕,

①

(过门)

背 转 身 自(啫)埋 怨

②
我 自 (啫)己 作

(过门)
差, 我 先 前

指 望 他 宽 宏

(过门)
量 (呃)大, 却 原(呐)

③ ④
来 贼 是 个

无 义呀的 冤 家, 马 行

在 夹 道 内

我

难 以 回 马,

这才 是 花 随 水,

水 不 能 恋 (呐)

花, 这 时 候 我 只 得

暂 且 忍 耐 在 心

下,

(过门)

既 同(呃) 行

共 大 事, 必 须 要 劝 解

于 他 (呀)。

例中,以窄腔音列、大小腔音列和近腔音列的结合,来构成唱腔。其中,最具余派特色的是腔音列乐音运用的急起急落,如:②——号处“我自己”的“自己”两字,先用小腔音列与大腔音列的融合,由中音 la 到高音 do,一下子攀到高音 sol 之后,

立即又以窄腔音列的下行和近腔音列的下行，由高音 sol 经 mi、re、中音 si、la，落到中音 sol，跳跃上升为小七度，直线下降为一个八度。①——号处“心惊胆怕”的“怕”字，先后用了大小腔音列的融合和近腔音列，先由高音 do 下行到中音 la，立即以五度、小三度连续上行到达高音 mi、sol，再回到 re—mi—do—re。③——号处“却原来”的“原来”两字，用窄腔音列和近腔音列，由高音 re 上行跳进到高音 sol，然后，经过 mi、re、中音 si、la 落在 sol，在短短的三拍之间，历经了两种腔音列，跨越了一个八度。余如：④——号处“贼是个”的“个”字，⑤——号处“水不能恋花”的“恋”字，⑥——号处“忍耐在心下”的“下”字，都具有这种特点。

此外，在各腔节内部的腔音列之间讲求音区的高低变换，也是余派唱腔的一个特点。如第一句唱腔，第一腔节“听他言”用了变体窄腔音列和近腔音列，音区在高音 do—sol 之间；第二腔节“吓得我”用大小腔音列简省形态的融合和近腔音列，音区主要活动在中音 la—高音 mi 之间；第三腔节前半“心惊”两字，用大腔音列和 si、la、sol 构成的近腔音列，音区在中音 mi—高音 do 之间；第三腔节后半“胆怕”两字，用宽腔音列、大小腔音列的融合、近腔音列，音区在中音 sol—高音 sol 之间。这些都形成演唱音区的频繁变换和鲜明对照。

[谱例 2—70]《听他言吓得我心惊胆怕》第一腔句各腔节腔音列使用音区对照

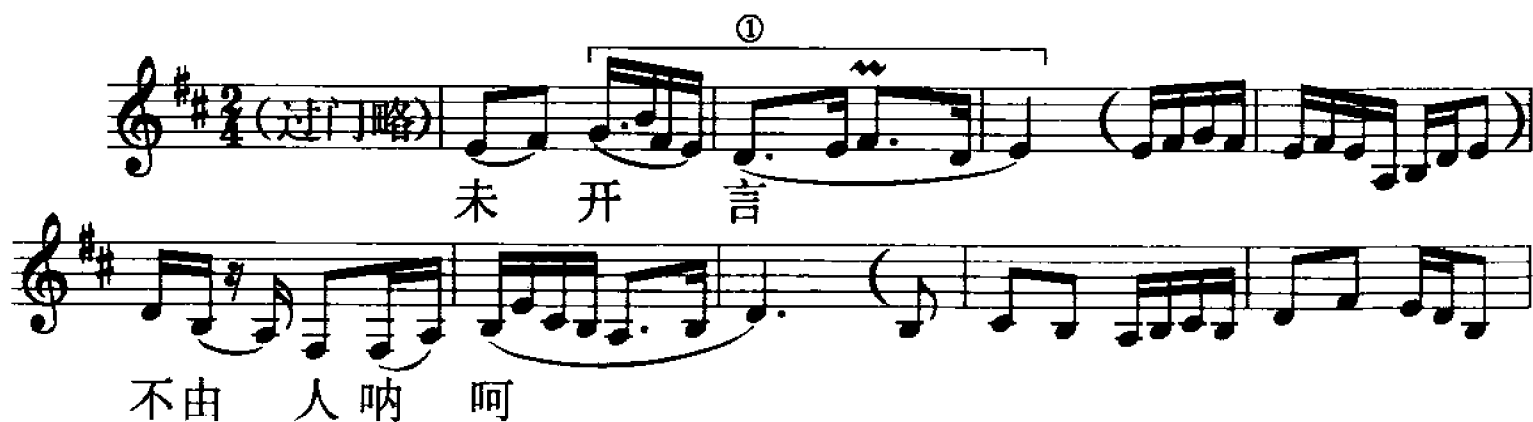


其他腔节的情况也相类似，如：第二句唱词的第一腔节用大

腔音列、近腔音列，音区为中音 mi—高音 do；第二腔节用宽腔音列、窄腔音列，音区为中音 la—高音 mi，第三腔节用大小腔音列融合、窄腔音列、近腔音列、小腔音列，音区为中音 sol—高音 sol。

2. 言（菊朋）派唱腔的特点是刚柔相济、顿挫分明、抑扬有致、纤巧婉转。在言派典型腔音列中，这些特点首先体现在由依字行腔的夸张和细致处理，引起腔音列乐音高低跳动的活跃。如加大阴平、阳平的调值，将一般阴平、阳平的四度、五度调值差加大为小六度、小七度甚至更大，从而使阴平、阳平的声调对比更为鲜明。下面〔谱例 2—71〕中，^①——|号处“未开言”的“开”字为阴平、“言”字为阳平，两字之间以相差大六度的腔音列来突出声调对比。“开”字为加 fa 音前缀的以 la 为开始音的宽腔音列，“言”字为以 do 音开始的近腔音列。唱词中的去声字，虽然按一般规律，其语言起音较高，但是言派唱腔的腔音列，对去声字往往在保持其由高而下的下行趋势的同时，作低处理，然后，直接跃上高音区突出重点唱词，使两个词组的腔音列在音区上形成鲜明的对比。下面谱例中^②——|号处“要你担承”的“你”字用由 si 连续下行到 mi 的腔音列，来表现湖广韵的去声，之后，拔地而起，跨越九度音程，开始于高音 fa，在低音区以加上清角为前缀的宽腔音列和近腔音列及其变体，突出逻辑重音“担承”两字。

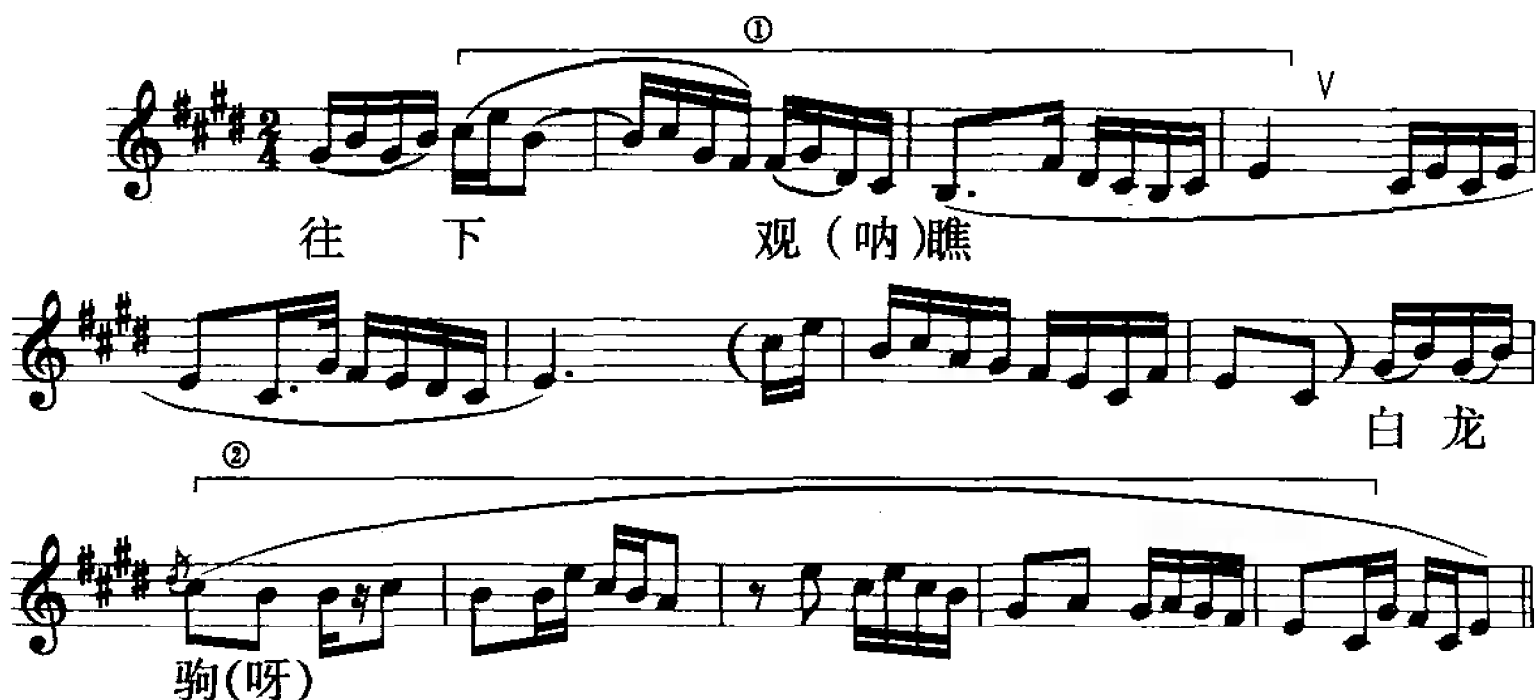
〔谱例 2—71〕言菊朋唱《让徐州》





腔节内部通过多种腔音列的运用来拉宽音区和扩展音域，是言派唱腔的另一个特点。如下例中“往下观瞧”、“白龙驹”两个腔节都运用了宽广的音域。①——号处往下观瞧的头尾都是窄音列，但从“下”字开始，连续的宽腔音列下行（高音 do—中音 sol—la、la—mi—re、mi—低音 si—la、低音 sol—中音 re—低音 si），经历了由高音 do 一直到低音 sol 的十一度跨越；②——号处“白龙驹”的“驹”字，则经历了高音 do—中音 la—sol、fa—mi—re、re—do—低音 la 的连续下行。

[谱例 2—72] 言菊朋唱《耳边厢忽听得曹操来到》



言派唱腔还创造了许多特殊的腔音列，如：迂回腔音列，

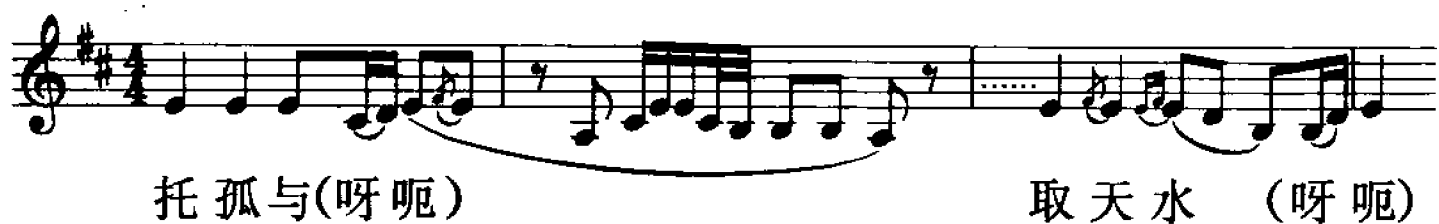
[谱例 2—73] ①——号处“笑里藏刀”的“里”字，由 sol—la

到 mi—sol, 到 re—mi, 再接 do—低音 si; [谱例 2—71] “珠泪滚滚”的“滚滚”两字, 低音 sol—la—中音 do、低音 la—中音 do—re、低音 sol—la—si。同音反复加小腔的腔音列, [谱例 2—74] “托孤与(呀呃)”、“取天水(呀呃)”, 都用“re—re—re”来唱头三个实字, 把上声字“与”、“取”、“水”和阴平字“托”、“孤”、“天”摆在同一音高, 同“呀呃”两字的后半拍轻处理的小近腔音列、窄音列形成对比。含大跳音程的超宽腔音列, 见[谱例 2—73] ②号处“笑里藏刀”的“藏刀”为低音 sol—la—中音 fa, [谱例 2—75] “永不带孝”的“永”“不”之间的八度跳进, “卿还是忠心耿耿”的“卿”、“还”之间的八度跳进。

[谱例 2—73] 言菊朋唱《耳边厢忽听得曹操来到》



[谱例 2—74] 言菊朋唱《叹先帝白帝城龙归天上》



[谱例 2—75] 言菊朋唱《孤离了龙书案皇兄带定》



3. 高（庆奎）派的唱腔，因为其创始人具备高亢明亮的嗓音条件，所以，该流派以高腔为其典型腔音列。常用两种手法，一是提高调门，如将二黄的调门由凡字调（do=e）变为正宫调（do=g），使整个音区提高了小三度。二是突出运用高音，使部分腔音列活跃在高音区，或者在老生唱腔中吸收娃娃调。如《听说是老娘亲来到帐外》。

[谱例 2—76] 高庆奎唱《听说是老娘亲来到帐外》



这是以娃娃调为基础的老生西皮唱腔。也就是把娃娃调的唱腔借用到老生唱腔中来，因此整个旋律音区提高了，字调关系也提高了，腔音列也在较高的音区展开，如果把这一〔导板〕唱腔与杨宝森《谗臣当道谋汉朝》的〔西皮导板〕作一对照的话，那么，高、杨两派的特点就较为鲜明地显现出来了。

[谱例 2—77] 高、杨两派唱腔特点比较



例中，(1) 高派唱腔活动在 do—sol 音域、 g^1 — e^2 音区，杨派唱腔主要活动在 la—高音 mi 音域、 e^1 — b^1 音区。(2) 高派唱腔以小近腔音列 (fa、mi、re) 为中轴，往下扩展到 do，形成 do、re、mi 的近腔音列；往上扩展到 sol、la，形成窄腔音列 re、mi、sol 和 la、sol、mi，大腔音列 do、sol、mi。杨派唱腔以 do、re、mi 为中轴，向下扩展到低音 la，形成窄腔音列低音 la、中音 do、re；向上扩展到 sol，形成窄腔音列 re、mi、sol。也就是说，高派唱腔不仅总音区提高小三度，而且腔音列也多向上扩展；杨派唱腔不仅总音区较之低小三度，而且腔音列也多向下扩展。(3) 由此，高派唱腔显得高亢明亮，杨派唱腔更为平实稳健。

高派唱腔尚有许多特殊腔型。如：(1) 下助音装饰型腔音列，[谱例 2—78] 中^①号处的 sol、mi、sol、mi、do、re，开头的 sol、mi、sol；^②号处的 mi、re、mi、re、低音 la、中音 do，开头的 mi、re、mi；^③号处，与^①号处相同；这些下助音装饰都增加了腔音列的弹性。(2) 低腔小迂回上跃下跳型腔音列，[谱例 2—78] 中^④号处，先以 do 音为中轴，

作上下大二度，小二度助音式小迂回，一下子跃上 sol 音，然后又翻落下来。(3) 低起高路同音反复型腔音列，[谱例 2—79] 号处“害他”、“上欺君”、“好一似”，都是先在低音 sol，或低音 sol、mi、sol，低音 mi、la、sol、la，之后跃上 re 音作同音反复，显得刚劲有力。

[谱例 2—78] 高庆奎《孤王酒醉桃花宫》

孤 王 酒 醉

桃 花 宫， 韩

素 梅 生 来 好 貌

容。 寡 人 一(吨)见

龙 心 宠， 兄

封 国 舅 (就) 妹 封 在 桃 花

宫。 内 侍 臣 摆

驾 上 九 重 (啊 呢)， 高 御 亲 发 怒 你 为 哪 宗？

[谱例 2—79] 高庆奎《逼宫》



4. 马(连良)派唱腔具有行腔灵巧潇洒的特点。究其原因,当与善于灵活使用窄腔音列、近腔音列,并适量插入含跳进音程的小腔音列,以及在腔音列连接中有效运用切分、闪板、节奏的顿挫变化有关。如《劝千岁杀字休出口》。

[谱例 2—80] 马连良唱《劝千岁杀字休出口》

① 劝 千 岁 杀 字 休 出 口,

③ ④ ① 老 臣 与 主

③ ⑤ ③ ④ 说 从 头。 刘 备

④ ③ ② ② ⑥ 本 是 靖 王

② ① (过门) ③ 后, 汉 帝

④ ③ ④ 玄 孙 一 脉 流。 他 有



例中, 含近腔音列、窄腔音列、小腔音列、宽腔音列。因例中有散板、原板、流水板等板式, 所以, 在统计比例时不太适合用小节来计算, 暂用拍数来统计。全谱例的歌唱共 104 拍, 其中, 窄腔音列, 含 sol、mi、re, do、低音 la、sol (例中, ②——号处), re、do、低音 la (例中③——号处), 占 42 拍。近腔音列, 含 mi、re、do, fa、mi、re、do, 低音 si、la、sol, 中音 dol、低音 si、la、sol (例中①——号处), 占 30 拍。小腔音列中, 由小三度、大三度构成的低音 la、中音 do、mi (例中④——号处), 占 16 拍; 由纯五度和小三度构成的低音 la、中音

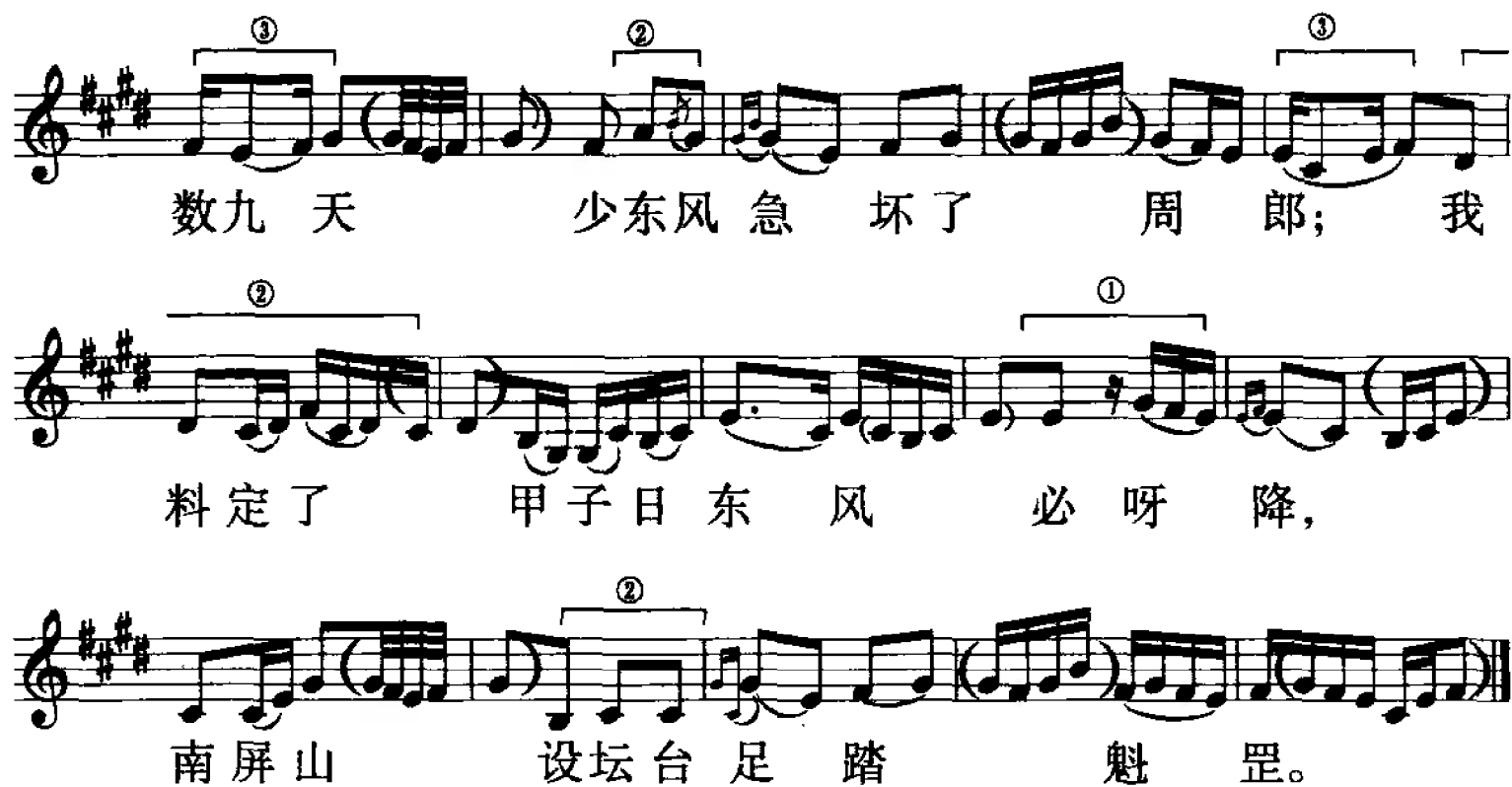
mi、do、低音 la (例中^⑦号处), 占 14 拍。宽腔音列, 含 mi、低音 si、la (例中^⑤号处); re、低音 mi、sol (例中^⑧号处), 2 小节。以上各种腔音列中, 以级进为特点窄腔音列、近腔音列、小腔音列中的一部分, 共 88 拍, 居绝对优势; 含纯四度、纯五度、小七度跳进的宽腔音列、部分小腔音列, 共 16 拍, 居弱势地位。正是由于马派唱腔的腔音列以级进为多, 并经常出现装饰滑音和上复倚音, 如谱例中的“千”、“口”、“臣”、“说”、“备”、“帝”、“有”、“个”、“蛇”、“鸾”、“侍”等字, 所以, 其旋律显得比较流利华彩。

马派唱腔的另一个特点是在腔音列开头、内部或腔音列之间常用闪板、切分或短促休止。如《学天文习兵法犹如反掌》的中间段落。

[谱例 2—81] 马连良唱《学天文习兵法犹如反掌》

谱例 2—81 展示了马连良演唱《学天文习兵法犹如反掌》的中间段落。乐谱采用 G 大调（两个升号）和 2/4 拍。歌词为：难以抵（呀）挡，东吴的兵 武将要战文官要降；鲁子敬到江夏把虚呀实探（呐）望。颁请我 诸葛亮过长江同心破曹共作商量。那庞士元献连环俱已停（呐）当，。

乐谱中使用了多种装饰音和节奏标记，包括：① 表示上复倚音的符号，② 表示闪板的符号，③ 表示切分的符号。这些标记分布在乐谱的不同位置，以体现马派唱腔的特点。



例中, ①——号处为闪板(后半拍)起唱、第二拍开头又是一个十六分休止符, 在这四对上下句唱词中, 每个上句结尾都用这种节奏的近腔音列。②——号处的单纯闪板节奏, 在这段谱例中出现了 5 次。③——号处为切分节奏, 在这段谱例中出现了 4 次, 都出现在下句, 有两次是用灵巧的切分节奏配以羽类色彩窄腔音列作为下句的结尾。这些节奏与近腔音列、窄腔音列的结合具有俏皮花哨的性质。

5. 杨(宝森)派唱腔虽宗余派, 但由于杨宝森嗓音的高音不足, 着重于中、低音区的发挥, 所以, 杨派唱腔的典型腔音列具有限制高音、发展低音的特点, 用拓宽音距, 讲求调式色彩对比, 增加切分节奏等手法来推动音乐的发展。如《一轮明月照窗前》。

[谱例 2—82] 杨宝森《一轮明月照窗前》



前,

愁人

心中似箭

穿。实指望

到吴国

借兵回转,

谁知昭关有

阻拦。幸遇那

东皋公行方

便, 他将 我 隐 藏 在

后 花 园。

连 几 天 我的 眉

不 哇 展, 夜 夜何 曾

得 安 眠。

俺 伍 员 好 一 似 丧

家 犬, 满 腹的 冤 恨

向 谁 言 (呐)。

我 好 比 哀 哀 长

空雁, 我好比

龙游在浅沙

滩, 我好比 鱼儿

吞了钩线, 我好比

波浪中失舵的

舟船(呐)。思来想去我的

肝肠断, 今夜晚

怎能够盼到明

天。 心中

有事 难

合眼， 翻来 覆去 睡

不(哇)安。

背地 里 只 把

东 皋 公

怨， 叫人 难 解 巧 机

关。 若 是 真心 来 救

我， 为 何 几 日 他 不

言。 贪 图 富 贵 来 害

我, 你就该拿我献于昭
关。哭一声爹娘不能相
见, 不能(呐)哎
见, 爹
娘呢!
要相逢除非是梦(呢)里团圆。

前曾在分析高派唱腔时, 就触及杨派唱腔音区较低的特点。从以上谱例可以看出, 杨派唱腔的音区具体低在高音长音的上限是高音 fa (例中^①——号处), sol 音只以短促时值一带而过。在本段唱腔中也有长时值的高音 sol, 但只是一种特殊处理, 是运用脑后音翻高产生的泛音来演唱, 犹如失声痛哭的艺术化处理。因为这一哭腔是杨派唱腔的特色, 所以, 被称为“杨氏哭腔”(例中^②——号处)。正是由于以高音 fa 为上限, 所以, 在高音区的腔音列就多出现 fa、mi、re, mi、re、do, re、do、si, 等

以小二度、大二度连接为特点的小近腔音列和以两个大二度连接为特点的近腔音列（例中^③——号处）。中音区多出现 sol、la、si，la、si、高音 do 等近腔音列，以及 sol、la、高音 do，la、si、高音 re 等窄腔音列（例中^⑦——号处），显得平稳持重。另一方面，杨派唱腔为了弥补高音的不足，就往低音区下扩，常活动在低音 mi 与中音 do 之间，由此带来了拉宽音区距离的可能，出现扩展中低音区腔音列乐音之间音程距离的特点，因此，在杨派唱腔中，中低音区的腔音列，比较常见的是 sol—mi—高音 do—中音 la—mi—sol，fa—la—re—mi—sol 等宽腔音列（例中^④——号处），或由高音 re 往中音 mi、sol、la 进行的超宽腔音列（例中^⑤——号处），以及充分发挥低音效果的大量的窄腔音列（例中^⑥——号处）。

另外，为了弥补音区不足带来的动力性问题，杨派唱腔还经常运用短促的切分节奏和调转换的手法来推动音乐的发展。谱例中，“后花园”的“花”字，“得安眠”的“安”字，“长空雁”的“空”字，“浅沙滩”的“沙”，都用了切分音，并且都含有纯五度上行跳进，几乎成了杨派唱腔的一个特性腔，似可称之为“切分音五度跳进宽腔音列”。例中，“愁人心中似箭穿”后五个字腔音列突出运用变宫音 si，似有“以变宫为角”，向上方五度调转换的倾向，四个“我好比”的排比句的第二句和第四句也运用了调转换手法。第二句中，比较单纯的“以变宫代宫”，用 sol、la、si、re 来构成近腔音列、宽腔音列、窄腔音列和切分音五度跳进宽腔音列，明确地“以变宫为角”，与第一、三排比句构成宫调对比。第四句中，宫音与变宫音同时存在，形成似转非转的效果，la、si、高音 do 小近腔音列的运用，其中 do 与 si 之音的半音连接更带来灰暗色彩。

总之，杨（宝森）派唱腔的典型腔音列的特点是：（1）高音长音以 fa 为上限，在较低的高音区构成近腔音列，小近腔音列，中音区构成近腔音列、窄腔音列、五度跳进宽腔音列，中低音区构成超宽腔音列，低音区构成窄腔音列。（2）常用急促切分节奏和调转换手法来推动音乐发展。

二、典型腔音列的影响力和典型与一般的相对性

综上所述，无论是民族性典型腔音列、地域性典型腔音列、或者是乐种性典型腔音列、流派性典型腔音列，它们都是在该民族、地域、乐种、流派的长期艺术实践中形成的，对其音乐风格特点起直接的影响作用，成为各自的标志。

典型性腔音列一旦形成，将具有民族、地域、乐种、流派的代表性意义，用来改造它们所吸收容纳的其他曲调。如：用福建南曲唱腔多重大三度并置的典型性腔音列来改造《孟姜女》（春调），而变成《送哥调》。用山东省的单宽腔音列与窄腔音列相结合，突出朴直行腔唱法来改造《孟姜女调》（春调），而变成《沂蒙山小调》。贵州洋琴用羽类、徵类的五度、四度宽腔音列来改造《孟姜女调》（春调），而演化为〔扬调〕曲牌。闽剧用切分节奏的宽窄腔音列相结合的典型性腔音列来改造《孟姜女调》（春调），变成《更打》等。

如果某一乐种成为该地区、该民族的代表性乐种的话，那么，该乐种就具有了较强大的辐射力，它的典型性腔音列也会对该地区、该民族的其他乐种施以重要的影响。如：泉州民歌《灯红歌》，以变徵（#fa）音代替徵（sol）音、以应声（#do）音代替商音（re），形成多重大三度并置的腔音列特征，应当是从南音接受的辐射影响的结果。漳州锦歌（歌仔）中“曲月”的多重大三度并置腔音列的运用，也应当是南音辐射影响的结果。昆

腔、越剧唱腔的柔美、婉转的旋律，应当是继承吴歌以窄腔音列为主和徵调式“羽化”、“柔化”等典型性腔音列的结果。

一般性腔音列指的是除典型性腔音列之外的其他腔音列。例如：在福建南音中，有“商、角、徵”（re、mi、sol）、“角、徵、羽”（mi、sol、la）、“徵、变徵、角”（sol、 \sharp fa、mi）、“宫、变宫、羽”（do、si、la）、“商、宫、羽”（re、do、la）、“角、变徵、羽”（mi、 \sharp fa、la）等三声腔音列及其变体。西北花儿中，有“商、宫、羽、徵”（高音 re—do—中音 la—sol，）贵州洋琴〔扬调〕、闽剧〔更打〕、山东《沂蒙山小调》中，有“徵、角、商”（sol、mi、re）、“宫、羽、徵”（do、低音 la、sol）。与中国音乐体系的其他乐种相同的，这些三声腔音列都具有五声性的特点，即：以大二度、小三度进行的基础，虽有小二度下行，但是很少有小二度上行，唯有个别感情性、色彩性场合除外。

然而，典型性腔音列与一般性腔音列都有一定的相对性。例如：中国音乐体系的无半音五声性三声腔音列与欧洲音乐体系的有半音七声性旋律音调相比较，是中国音乐体系的典型性腔音列，但是，在中国音乐体系内部，这是各民族、各地域、各乐种所共同拥有的一般性腔音列。与其他乐种相比较而言，多重大三度并置的近腔音列是福建南音唱腔的典型性腔音列，然而，在福建南音内部，是各唱腔所共同拥有的一般性腔音列。与其他民族相比较而言，驼峰式羽调式先上后下腔音列是蒙古族民歌的典型性腔音列，然而，对蒙古族来说，这又是许多民歌所共同拥有的一般性腔音列。与其他地域相比较而言，宽腔音列，双四度框架是陕北民歌（尤其是信天游）的典型性腔音列，然而，在陕北，这又是陕北民歌所共同拥有的一般性腔音列。

对于这种典型性腔音列与一般性腔音列所具有的相对性的认

识,应当成为我们对中国音乐体系音乐结构中的腔音列层次分析的基础,一方面注意到典型性腔音列对于特殊民族、地域、乐种风格形成,特定音乐内容表现、感情情绪表达的重要作用,另一方面又关注一般性腔音列对于“中国音乐体系”、对于各民族、各地域、各乐种共同风格特征的形成,对于中华民族共同音乐审美特征的体现的重要贡献。

因为一般说来,中国传统音乐的绝大部分具有旋律性的成品,都是由这两种腔音列共同作用而构成的。

第四节

腔音列与音程、调式

在音组织结构中,如果说,欧洲近现代音乐的音高思维强调音阶、音列、音程等三种音高思维观念的话,那么,在中国传统音乐的音高思维观念中,却是存在着以腔音列为中心来统摄音程、调式的情况。其中,无半音五声性的大二度、小三度的音程连接是腔音列的基础,而“宫为音主”和以三音列并置为基础的色彩性又成为中国传统音乐的宫调特点。

一、腔音列的无半音五声性

在中国传统音乐中,腔音列的构成基础是音程,而且是无半音五声性的大二度、小三度音程。在窄腔音列中,徵类色彩窄腔音列的基础是大二度加小三度:sol—la—高音 do, re—mi—sol;

羽类色彩窄腔音列的基础是小三度加大二度：la—高音 do—re，mi—sol—la。

不仅如此，即使是超过纯四度的音程，也不是按欧洲传统音乐以四度音列大二度加小二度的思维方式来理解，而是以大二度、小三度的思维方式来进行理解的。如：do—sol，是以 do—re—mi—sol（两个大二度加一个小三度）来理解的；do—la，是以 do—re—mi—sol—la（两个大二度加一个小三度、大二度）来理解的；mi—高音 do，是以 mi—sol—la—高音 do（一个小三度加一个大二度、小三度）来理解的。re—高音 do，是以 re—mi—sol—la—高音 do（一个大二度加小三度、大二度、小三度）来理解的。do—si，是以 do—re—mi—sol—la—si（两个大二度加小三度、再加两个大二度）来理解的。

也有二度进行，如：mi—↑ fa、↓ si—高音 do，它们虽然类似于小二度，但是并非小二度，而是处于游移状态的中二度。或者是 fa 音往上游移，与 mi 形成近似 $\frac{3}{4}$ 音的近似中立二度；或者是 si 音往下游移，与 do 形成近似音的近似 $\frac{3}{4}$ 中立二度。都不是小二度。

在拥有 fa、si、 \sharp fa、 \flat si 等乐音的旋律中，虽然存在着它们与其他乐音之间的半音进行的可能性，但是，fa、si、 \sharp fa、 \flat si 等乐音，具有如下特点：一是以宫、商、角、徵、羽为“正声”（基本音），“变宫”、“变徵”、“清角”、“闰”为“偏音”（变音）。二是“偏音”与“正声”之间的连接，基本上仍然以大二度、小三度为主，形成“以偏代正”、“经过音”、“助音”等润饰性、代替性、综合调式性的连接，如：[谱例 2—83]。三是即使有类似于小二度的进行，其乐音之间的音分距离也是大于 100 音分，而近

似于 150 音分的“中二度”。所有这些都突出了“六声”、“七声”以“奉五音”的特点。即使出现了“偏音”，也仍然以此来表现无半音的五声性特点。

[谱例 2—83] 中国传统音乐中的“偏音”运用

润饰性偏音

代替性偏音

综合调式性偏音

在中国传统音乐的各种调式中，其终止式一般也体现出无半音五声性的特点。即：往往以大二度、小三度进行为特征。如：

[谱例 2—84] 中国传统音乐五种调式的部分典型终止式

徵调式

羽调式

宫调式

商调式

角调式

即使在出现近似半音进行的终止式中，也没有像欧洲大小调体系中的导音倾向性。或则像广东“咸水歌”中出现中二度进行那样而与小二度进行相区别，如〔谱例 2—85〕之 1、2；或则像河南民歌、河南豫剧那样以近似半音的下助音形式对宫音、徵音进行润饰性支持，而与导音倾向相异，如：〔谱例 2—85〕之 3、4。

〔谱例 2—85〕 中国传统音乐的中二度进行



正是由于作为调式基础的音程、腔音列及其思维方式中，强调大二度、小三度等无半音五声性进行，缺少半音的直接连接，所以，使中国传统音乐的宫调体系中不强调半音倾向性，更无所谓导音倾向性。而是以无半音五声性作为音程、腔音列和调式的基础。

二、“宫为音主”和以三音列并置为基础的调式的色彩性

（一）关于“宫调”和“宫为音主”

对于宫调问题，黄翔鹏在为《中国音乐词典》所写的“宫调”释文中指出：

“宫调，调高和调式的综合关系。原义包括‘宫’和‘调’两个方面，类似现代的‘调’一词，包括调高和调式两种意义。宫作为调高解释，又称为均。宫位既定，一定调式的各音也都随

之而定；依据宫音所在的律（如黄钟、林钟等），称为某宫或某均（如黄钟宫或黄钟均，林钟宫或林钟均等）。调作为调式解释，也称为‘声’。某声（如宫、商等）作为调式的主音而构成一列音时，即称为某调或某声（如宫调或宫声，商调或商声等）。

宫和调的具体解释一般如上，但亦因时而异。魏晋以后，在各类不同的宫调系统中，常有概念混淆、名实异同的复杂情况。但宫调一词，始终在十二律体系中包含着调高和调式两个意义。

传统的宫调系统略分四大类。1. 律——声系统的宫调。2. 琴律系统的琴调。3. 工尺谱系统，或以弦序、孔序为标志的燕乐和民间音乐的宫调。4. 词曲和南北曲系统的宫调。其中，以律——声系统的宫调在理论上比较严密完备，而且源远流长，为历代典籍所采用（现代对它有一种不很确切的称谓，即‘雅乐宫调’）。 ”^⑧

由上述可知，在中国传统音乐中，“宫调”一词包含着调高和调式两个意义。然而，调式作为乐音运动的基本规律的体现，中国传统音乐的调式和欧洲传统音乐的调式具有不同的特点。其中一个最重要的特点就是“宫为音主”。

《国语·周语下》伶州鸠论乐曰：“夫宫，音之主也。”^⑨也就是说，在宫、商、角、徵、羽“五正声”和“偏音”变宫、变徵、清角、闰等音所构成的音阶中，宫音既是宫调式的主音，同时也是音阶的首音，而商、角、徵、羽等调（调式）的主音都与音阶首音不同。理论上各调统属于宫，宫音就是音阶的首音。这就是产生了历史上，特别是唐代以前，中国传统音乐的重宫不重调的情况。宋代开始，文人音乐创作讲究“起调毕曲”，但是在民间音乐中却仍然存在重宫不重调的现象。例如：在歌唱中，经常出现尾转，或者歌唱与尾奏落在不同乐音上。在器乐演奏中，尤其在戏曲过场音乐中，配合着舞台表演动作，可以在任何一个

腔句上结束。然而，它们基本上都是结束在同一宫音系统内，也就是说，都是重视同一腔调内部的“同宫”。

同时，在中国传统音乐中，还存在以五声音阶为骨干，分别加上变宫、变徵，或变宫、清角，或闰、清角的三种七声音阶，它们分别称为：正声调、下徵调、清商调，或者古音阶、新音阶、清商音阶，或者雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶。

[谱例 2—86] 中国传统音乐的三种七声音阶

I. 正声调
古音阶
雅乐音阶
宫 商 角 中 徵 羽 变 宫

II. 下徵调
新音阶
清乐音阶
宫 商 角 和 徵 羽 变 宫

III. 清商调
清商音阶
燕乐音阶
宫 商 角 和 徵 羽 闰 宫

从近年来的音乐实践看，笔者认为对此应当澄清如下两个问题：

1. 是否承认三种音阶的存在。从目前情况看，往往有人会用等音变换的方式，来否认清商调、正声调音阶的存在。就以陕北民歌《蓝花花》为例，当今普遍流行的是以 F 为宫的羽调式（d 羽调）记谱的，实际上，应当是以 G 为宫的 d 徵调式，因为首先是只有以 G 为宫的 d 徵调式才与当地普遍流行的徵调式民歌相吻合；其次是只有这种与“苦音”音阶相类似的音阶，才与《蓝花花》所表现的悲剧性情绪符合。

2. 是否承认清商调音阶中的 fa、 \flat si 音的音高有游移，而不能完全以绝对等音的方式用 sol、do 音来代替的，如果用 sol、do 来代替的话就唱不出其风格、情绪特点。这也就是为什么在

中国传统音乐的歌唱中不能用固定唱名的概念来代替首调唱名，因为只有首调唱名才能唱出其阶名意义，表现出其调式特点。

[谱例 2—87] 陕北民歌《蓝花花》

青 线 线(那个)蓝 线 线 蓝 格英 英的 采, 生 下 一 个 蓝 花 花 实 实的爱 死 人。

(二) 三音列并置为基础的调式的色彩性

调式作为乐音运动的基本规律的体现，在中国传统音乐中的调式，与欧洲中世纪音乐所不同的另一个特点，是以三音列并置为基础的色彩性。

欧洲古典音乐中，调式是与和声联系在一起的，既强调和弦结构的三度叠置，又强调旋律的半音倾向性。正是由于主→下属→属进行的规律性，以及半音进行的导音倾向性，所以，使大调与和声小调的音乐具有强烈的功能性和动力性。

然而，对于中国传统音乐的单音音乐来说，调式是横向旋律展开的乐音运动规律，既无半音连接的导音倾向性，又不强调主——下属——属之间连接的功能性，而是突出以多种三音列并置为基础的色彩性。如前所述，其中，最重要的三音列有九种：一是大二度加纯四度、或纯四度加大二度的宽腔音列；二是大二度加小三度或小三度加大二度的窄腔音列；三是大二度加大二度的近腔音列；四是大三度加小三度及其转位的大腔音列；五是小三度加大三度及其转位的小腔音列；六是小三度加小三度的减腔音列；七是大三度加大三度的增腔音列；八是含五度、六度、七度、八度，甚至八度以上音程的超宽腔音列；九是含中二度的中近腔音列等。正是由于这些不同类别的三音列的并置，使音乐分

别具有开阔舒展、委婉细腻、宽厚平和、明亮开朗、暗淡柔和、悲苦凄清、朴实憨厚、豪放粗犷、含隐内在等不同的感情色彩。

即使是同一类别的调式，如：同一徵类色彩的徵调式，由于旋律进行中运用的三音列的差异，所以也能引起调式色彩的不同。在陕北一带的徵调式信天游旋律中，突出强调宽腔音列的低音 sol—中音 do—re—sol—高音 do—中音 sol—re—do—低音 sol 进行，显得豪放开阔；在河曲一带的徵调式山曲旋律中，强调 4 度、5 度、8 度、11 度的超宽腔音列进行，显得粗犷奔放；在江苏《茉莉花》等小调民歌中，大二度、小三度的五声音阶级进得以充分运用，并且尤其强调徵音、宫音的下方小三度进行，显得格外委婉深情；在闽西客家民歌《送郎》的旋律进行中，由于强调了 sol—la—mi，高音 re—中音 sol—la 等进行，似乎在徵调式中嵌入了一层“羽角”色彩，所以，使之染上了更为柔婉恳挚的特质。

又如：同一羽类色彩的羽调式，云南民歌《小河淌水》由于强调了小三度、大二度的窄腔音列，并且用和语言节奏基本吻合而略有夸张的节奏，显得优美深情；河曲山曲《想亲亲想在心眼上》突出 la—mi—高音 la、高音 mi—la—中音 la、re—mi—高音 re、高音 la—中音 la—mi 等超宽腔音列进行，显得激动凄烈；藏族民歌《北京的金山上》，贯穿着小腔音列（la—高音 do—mi）和窄腔音列（高音 re—do—中音 la、la—sol—mi），显得悠扬优美。这些都证明了三音列并置对调式色彩变化所起的直接影响作用。

由于同一类型三音列在同一首民歌或同一地区同一民族的若干首民歌中的反复强调，所以，使同一首民歌、或同一地区、同一民族的若干首民歌，具有了相同的调式及其调式色彩。

然而，也正是由于这种三音列的并置性特点，在同一首民歌

或同一首戏曲唱腔、器乐曲的不同结构部位，强调不同的三音列，所以也能引起调式色彩的转换，甚至引起所谓的“尾转”。

第五节

字腔与过腔

字腔与过腔是洛地在《韵、板、腔、调》^⑩一文中总结昆曲曲唱旋律特征时提出的。笔者认为，由于在中国传统音乐中，声乐曲占有重要的地位，音乐结构与唱词有着不可分割的关系，所以，在分析中国传统音乐的腔音列的这一基本结构层次时，应当对之予以重视。

一、字腔

字腔指的是依字声行腔所形成的腔音列，因为在许多中国传统音乐乐种、乐曲中，基本上都是以一字为一腔，故称之为字腔。这是根据唱词中的字的四声（在各地方言中也可能有五声、六声、七声、八声）阴阳而化为乐音进行的腔音列。虽然在各乐种、歌种、曲种中，因为所使用的声调、平仄、阴阳、调类、调值等数量的不同，所以使用的腔音列类别相异。但是，其规律都是依唱词、声调而行腔。以下试以昆曲为例，参考洛地《韵、板、腔、调》一文对字腔的行腔规律略作分析。由于昆曲所用语言为古之官腔，所以其字读应当是官腔语音的字读。所谓“唱曲须先识字”“识字须习反切”、“四声不得其宜，则五音废”^⑪。昆

曲字腔腔音列与平、上、去、入四声的关系如下：

1. 平声，分为阴平和阳平。其中，阴平字声为“高平”，呈平行线状，其腔音列为单长音，常用渐强渐弱的橄榄腔唱出，该乐音的音高应当高于其前面的乐音。阳平字声“由低转高”，呈斜线上升之势，其腔音列为上行大二度或小三度。

2. 上声，上声字多唱为“降升”，其腔音列为先下行再折上，呈斜线下行和斜线上升状。用“嚯腔”、“罕腔”演唱，唱时字头的出口音要强实，之后下滑、转弱、虚唱，再渐强、折上。

3. 去声，分阴去、阳去，去声字多唱为“升降”，其腔音列为先上行再级进下行，其最高音须唱得强实。其音高必须高于下一字腔的出口音，其中，阴去声的腔音列出口音不能低于其收音，阳去声的腔音列出口音不可高于其收音。用“豁腔”演唱，所谓“去有送音……送音者，出口即高唱，其音直送不返也”^⑫。

4. 入声，字声短促，呈“顿音”状，其腔音列为出口即断，用“断腔”演唱。入声字也分为阴入和阳入，阴入的腔音列出口音要高于邻音，阳入的腔音列出口音宜低于邻音。

转引洛地《昆曲唱的字腔腔音列之正格表》如下^⑬：

| 阴阳四声 | 行腔特征 | 行腔线状 | 例字 | 行腔示例（收音归 mi） |
|------|-------|------|----|--|
| 阴阳平声 | 高平单长音 | — | 衣 | mi |
| | 级进上行 | / | 移 | re mi |
| 上声 | 降，然后升 | ↘↗ | 椅 | sol mi sol; ↘mi' sol; sol↘mi'; ↘mi' |
| 阴阳去声 | 升，然后降 | ↗↘ | 意 | sol la 高音 do 中音 la sol mi; sol↗ ^{la} mi |
| | | | 艺 | mi sol la sol sol mi; do↗ ^{sol} mi |

| | | | | |
|----------|-------------|---|---|---------------|
| 阴阳 入声 | 断（高） （低） | ▼ | 一 | (re) do mi ▼ |
| | | | 叶 | (sol) do mi ▼ |

二、过腔

过腔是字腔与字腔之间具有经过、连接功能的腔音列。所谓“过腔接字，乃关锁之地”^⑭。过腔的作用：一是经过、连接，使字腔与字腔之间过渡自然；另一是美听，使旋律显得流畅自然。过腔一般出现在以下两种情况：一是前一字腔与后一字腔相隔时值较长，须用“过腔接字”；二是前一字腔的收音与后一字腔的出口音音高距离较大，也需要用“过腔接字”。如昆曲《游园》中的〔步步娇〕“袅晴丝吹来闲庭院”，一句唱词，如果只按字腔连接，不用过腔的话，那么其旋律可能会显得甚为单调、呆板。因为中间六个字都是平声，并且“来、闲、庭”三字均属阳平，都用级进上行的腔音列，都是相同的紧松节奏，那就可能出现如下乏味的唱谱。

〔谱例 2—88〕昆曲《游园》中〔步步娇〕按字腔连接的唱谱



用了“过腔接字”才能成为如下优美动听的旋律：

〔谱例 2—89〕昆曲《游园》中〔步步娇〕“过腔接字”的唱谱





其中，谱例的——号处为过腔，从“来”字到“闲”字，用窄腔音列 sol—mi—re 过渡到 do；从“闲”字到“庭”字，用近腔音列 mi—re—do 过渡到低音 la；从“庭”字到“院”字，用窄腔音列 do—低音 la—sol 增加变化，过渡到 la。在这里，字腔音列与过腔腔音列连接自然，共同为旋律的传情达意和优美动听而发挥作用。

在中国戏曲曲艺演唱和创腔中，普遍有“字正腔圆”的要求，“字正”指的是表意正、声调正、读音正、节奏正；“腔圆”指的是旋律流畅、形象鲜明、刻画细致、词曲扣准。梅兰芳曾经说过“唱腔不能给字音困死，字音不能为唱腔所破坏”^⑮，“创腔都不仅要通晓四声法度，还需懂工尺（音乐）规律”^⑯，为了解决“字正”与“腔圆”的矛盾，历来在腔、字关系方面提倡“腔字相顺”、“腔助于字”、“字助于腔”，即字腔的升降、曲直、轻重、长短等运动状态主动地与唱词的字调、轻重、顿逗等因素相适应，使唱词容易被听懂，而且美听；唱词的字腔、轻重、顿逗等因素的变化，又能够促使字腔的升降、轻重、长短、顿逗等各方面的多样变化。正如程砚秋说的：“必须要用腔来就字，因为中国字有四声，讲平仄，所以必须根据字音的高低来创腔，这样观众才能听清楚你唱什么，绝不能先造好腔，再把字装上去，用字去就它。我觉得根据各个剧目中不同的词句字音、四声，所以也就产生了曲调上行下行的自然趋势，从而产生了多种多样优美的唱腔。”^⑰ 武俊达《谈京剧唱腔的旋律和字调》指出：“如果用

口诀来表达四声、高低、升降的比例关系，可作‘阴平高高一路平，阳平中起往上升，上声微降再升起，去声高降最低层’。”^⑧并且提出了京剧字腔与唱字声调相适应的处理办法：1. 寻声依调，即唱字的四声调值，应当依寻唱腔旋律的高低升降来体现；2. 寻声转腔，将唱字四声高下的特点积极能动地运用于字腔的高低转折之中，使之跌宕多姿；3. 以字行腔，在字腔的旋律进行中逐步表明唱字的四声调值，也就是“行腔转折随字韵，腔尽字韵更分明”；4. 先字后腔，先在唱腔开始的地方用字腔交代清楚唱字的四声调值，而后再转入过腔；5. 以腔就字，改变字腔旋律使之与字的调值相吻合；6. 以字就腔，改换唱词中的个别字使得原有典型性腔音列的字腔与字的调值相一致，这是为了给唱腔以较大的自由，在不得已而又具备条件的情况下所偶然采用的办法^⑨。

第六节

腔音列节奏

在中国传统音乐结构层次中，腔音列作为由两个以上的乐音组成的结构单位，不仅在旋律线状方面具有基础性，而且往往在音乐节奏方面也具有节奏原型因素的意义。根据各单一腔音列在节奏因素中的位置，大致可以分为两类：单体型节奏和连体型节奏。根据乐音之间节奏的紧松关系，可以分为紧松型、松紧型以及它们的各种变体。

一、单体型节奏与连体型节奏

单体型节奏，指的是在单一腔音列中包含有比较完整的具有独立性意义的节奏原型因素。如：蒙古族民歌《牧歌》，以紧松型节奏贯穿全曲，这一节奏型又是各单一腔音列的基本节奏，正与长调特性节奏型相统一，为 $\underline{x} \ x - - \underline{\underline{xxx}} \ x - - x \ x - - \underline{\underline{xx}} \ \overbrace{x. \ x} - |$ 又如：闽西民歌《风吹竹叶》，以紧紧紧松型节奏，这一节奏型也是各单一腔音列的基本节奏，与山歌的节奏型相统一，为 $\underline{\underline{xx}} \ \underline{x} \ x. | \underline{\underline{xxx}} \ \underline{x} \ x. |$ 。

连体型节奏，指的是由多个单一腔音列的连续而组成一个具有相对完整意义的节奏因素。如江苏民歌《茉莉花》，开头“好一朵茉莉花，好一朵茉莉花”，其节奏型 $\underline{\underline{xxxx}} \ \underline{\underline{xxxx}} | \underline{\underline{xx}} \ x \ x | \underline{\underline{xxx}} \ \underline{\underline{xxxx}} | x - |$ ，它可以分为两部分，其前半部分（第1、2小节）包含了 re—mi—sol、高音 do—中音 la—sol 两个窄腔音列，后半部分（第3、4小节）包含了近腔音列高音 do—re—mi、窄腔音列高音 re—do—中音 la、高音 do—中音 la—sol。正是配上了这种多个紧紧紧松型联缀的连体型节奏，才使这些腔音列在时间的延续中得以流畅灵动地陈述。

[谱例 2—90] 江苏民歌《茉莉花》



二、紧松节奏与松紧节奏

紧松节奏，指的是先紧后松、先短后长的节奏，前举蒙古族《牧歌》就属这一类型。其变体有紧紧松、紧紧紧松、紧松紧等。紧紧松，指的是两短一长的节奏型。如陕北信天游《横山里下来

些游击队》上句就包含了两个“紧紧松型”、一个“紧松型”节奏，“对面价”的“对面”两字合一拍为两个八分音符，“价”为四分音符，属紧紧松型节奏。此后则为紧松型节奏的“沟里”两字，再后又是紧紧松型节奏的“流河水”。

[谱例 2—91] 陕北信天游《横山里下来些游击队》



紧紧紧松型节奏是开头含三个或三个以上短音符然后接长音符的节奏型。如龙岩山歌《高山崙顶一枝旗》，其基本节奏为：XXXX XXXX XXXX X X. X |。

[谱例 2—92] 龙岩山歌《高山崙顶一枝旗》



紧松紧型节奏是由前紧中松后紧三种因素组成的节奏。如晋北民歌《走西口》以紧松紧节奏贯穿全曲。第一小节第一拍、第二小节、第四小节、第五小节、第六小节第一拍、第八小节以及第九、十、十一、十二小节的第一拍、第十六小节第二拍、第十四小节第二拍与第十五小节第一拍之间、第十五小节第二拍与第十六小节第一拍之间、第十八小节第二拍与第十九小节第一拍之间，都是前紧中松后紧的节奏。并且都是各含一个比较完整的腔音列，或者是大腔音列，或者是窄腔音列，或者是近腔音列、小近腔音列、宽腔音列。

[谱例 2—93] 晋北民歌《走西口》

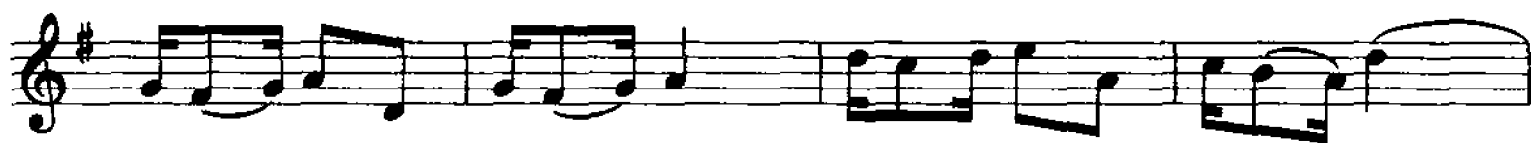
忧伤地



1. 哥哥你走西口, 小妹妹我实在难留,
2. 哥哥你出村口, 小妹妹我有句话儿留,



手拉着那哥哥的手, 送哥送到大门口。
走路走那大路口, 人马多来解忧愁。



2. 紧紧拉着哥哥的袖, 汪汪的泪水肚里流,

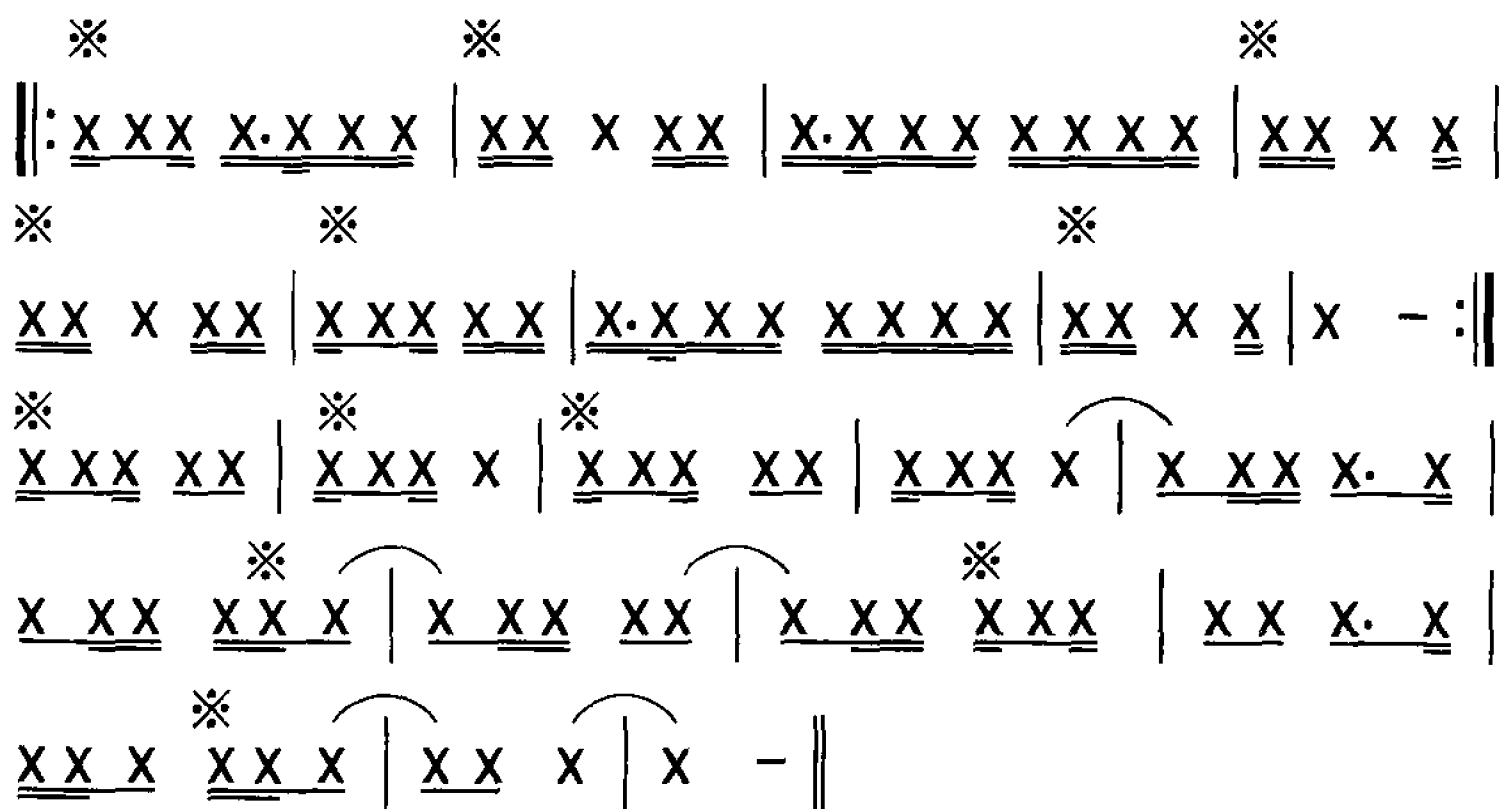


只恨妹妹我不能跟你一起走, 只盼你



哥哥早回家门口。

其节奏以紧松紧式的切分音为特点, 在诸多腔音列中贯穿, 与附点十六分音符形成对比, 推动着乐思的发展。其节奏图式为:



注: *号处为紧松紧型的切分音。

像《走西口》这种以紧松紧节奏形成切分节奏的情况相当普遍，但是，也有许多是自由节奏的，如：鄂伦春族民歌《鄂呼兰，德呼兰》的开头，是一系列“短长短”、“紧松紧”节奏的连续。

[谱例 2—94] 鄂伦春族民歌《鄂呼兰，德呼兰》



松紧型节奏，指的是前长后短、前松后紧的节奏。由于是前松后紧，所以作为一种节奏型，它往往具有较强的动力性。如朝鲜族的长短节奏。

[谱例 2—95] 朝鲜族伽倻散调音乐《回忆与欢喜》



正是这种前松后紧型节奏所具有的动力性，因此往往带来在“松紧”之后再接以“松”的需求，形成松紧松型节奏，如上例的后半部分就是松紧紧松节奏。下例广西靖西壮族下甲山歌第一句开头的两个宽腔音列（re—sol—#fa—sol、re—la—高音 do—re），分别运用松紧松型节奏：

X - X. X X - - - , X - XX XX X - - .

[谱例 2—96] 广西靖西壮族下甲山歌



这些腔音列的基本节奏因素为音乐的发展提供了节奏基础，

在此后的各个音乐结构层次中，通过多种变化、组合来推动乐思的展开。

注释：

①本书所说的乐种，指的是包括歌种、舞种、曲种、剧种、狭义的器乐乐种，以及其他文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐种类的广义的乐种。下同。

②具体分析请参见王耀华《关于民歌的旋律音调结构分析》，《音乐研究》2007年第1期、第2期。

③方妙英《论楚徵体系民歌的音乐思维》，《民族音乐学论文选》，上海音乐出版社，1988年10月第1版，上海。方妙英《论楚宫体系民歌的音乐思维》，《民族音乐学论文集》，南京艺术学院音乐理论教研室编，1981年，南京。

④朱屏之《湖南民歌中的特性羽调式》，《音乐论丛》第三辑，音乐出版社，1961年7月，北京。贾古先生在《湖南花鼓戏音乐研究》。

⑤贾古《湖南花鼓戏音乐研究》，人民音乐出版社，1981年1月第1版，北京。

⑥京韵大鼓唱腔腔音列的分析曾参考栾桂娟《中国曲艺与曲艺音乐》第148~170页，人民音乐出版社，1998年3月第1版，北京。

⑦本节对京剧老生流派唱腔的分析参考了庄永平编著《京剧唱腔欣赏》第56~140页，上海音乐出版社，2001年5月第1版，上海。

⑧中国艺术研究院音乐研究所编《黄翔鹏文存》第1171页，山东文艺出版社，2007年5月第1版，济南。

⑨叶朗总主编《中国历代美学文库》“先秦卷（上）”第307页，高等教育出版社，2003年12月第1版，北京。

⑩洛地《韵、板、腔、调》，天津：天津音乐学院学报《音乐学习与研究》，1993年第3期，第21~25页；第4期，第20~29页。

⑪洛地《韵、板、腔、调》，天津：天津音乐学院学报《音乐学习与研究》，1993年第3期，第23页。

⑫沈宠绥《度曲须知》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第5册第200页，中国戏剧出版社，1959年第11版，北京。

⑬同⑪1993年第4期第22页。

⑭魏良辅《曲律》中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第5册第5页，中国戏剧出版社，1959年第1版，北京。

⑮《徐兰沅操琴生活》，第40页，中国戏剧出版社，1957年第1版，北京。

⑯徐兰沅《谈梅兰芳的创腔》，北京：《人民音乐》，1962年4月号。

⑰程砚秋《创腔经验随谈》，《音乐建设文集》中册第976页，音乐出版社，1959年第1版，北京。

⑱武俊达《谈京剧唱腔的旋律和字调》，北京：人民音乐出版社《语言与音乐》，1983年版，第121页。

⑲同⑱，第124~144页。

第三章

腔节与腔韵

第一节 腔节

第二节 「韵」与「腔韵」释义

第三节 腔韵的类别

第四节 腔韵的音乐形态

第五节 腔韵的运用

第一节

腔节

中国传统音乐结构中，腔节是由两个以上腔音列组成的具有相对顿逗标志的音乐结构层次。从规模和所处结构层次的位置来看，腔节与欧洲音乐结构中的乐节相类似，如果腔调是 16 板的话，那么四个腔句就是各为 4 板，各个腔节就是 2 板，如：《孟姜女调》。如果腔调是近似于 8 板的话，那么，两个腔句就是各近似于 4 板，各个腔节是 2 板，如：《脚夫调》。一般说来，往往由两个腔节构成一个腔句。两个以上腔句构成一个腔调。

腔节一般由两个或两个以上腔音列组成。如：江南民歌《茉莉花》第一句的两个腔节，第一腔节由窄腔音列 re—mi—sol 和高音 do—中音 la—sol 组成；第二腔节由近腔音列高音 do—re—mi 和窄腔音列高音 do—中音 la—sol 组成。

也有在一个腔节里含有三个甚至三个以上腔音列的。如晋北民歌《走西口》，第一个腔节由大宽腔音列 sol—mi—高音 do（以大腔音列 sol—mi—do 为基础，但 mi 与高音 do 为超宽音程小六度，故称大宽腔音列），窄腔音列高音 re—中音 si—la 和高音 do—中音 la—sol 组成；第二个腔节由窄腔音列高音 do—中音 la—sol，宽腔音列 la—mi—re，大腔音列 mi—sol—do 组成。

也有一个腔节只包含一个腔音列的。如：《孟姜女调》第一句的两个腔节分别由近腔音列 do—re—mi 和窄腔音列 sol—mi—

re 组成。蒙古族民歌《牧歌》第一句的两个腔节分别由近腔音列 sol—la—si 和窄腔音列 mi—sol—la 组成。

由于腔节的节奏是它所包含的腔音列节奏的组合，所以，其节奏多为复合型节奏，即多由两个或两个以上单一节奏组合而成。如：《茉莉花》的第一个腔节的节奏是由紧紧紧紧型与紧紧紧松型节奏组合而成，XXXX' XXXX | X - |；《走西口》的第一个腔节的节奏是由紧松紧型、紧紧紧紧型和紧紧松紧型节奏组成：XX X' XXXX' | XX X XX |。

在中国传统音乐中，有一种较为特殊的腔节：腔韵。从规模和乐曲中所处的结构层次位置来说，腔韵与腔节属于同一个范畴，腔节包括一般性腔节和腔韵，腔韵是腔节中的一个重要组成部分，但是因为腔韵在中国传统音乐结构层次中具有特殊的位置，所以，在此单独给予阐述。

第二节

“韵”与“腔韵”释义

韵是诗词格律的基本要素之一。南朝·梁·刘勰在《文心雕龙》中说：“异声相从谓之和，同声相应谓之韵。”^①韵，能使诗词声调和谐，构成声音的回环之美。

古代，诗与词是为歌唱、舞蹈而作的，因此，音乐与诗词自古便有亲缘关系。“韵”之于音乐，最早见于《新唐书·杨收

传》：“夫旋宫以七声为均，均言韵也。”^②唐代，“韵”的意义与宫调相关，直至宋代，大部分的论述，仍持“韵”与宫调相联的观点。

叶梦得《避暑录话》云：“崇宁初，大乐缺徵调，由献议请补者。并以命教坊宴乐同为之。大使丁仙现云：音已久亡，非乐工所能为，不可以意妄增，徒为后人笑……屡使度曲，皆辞不能。遂使以次乐工为之，逾旬献数曲。即令‘黄河清’之类，而声终不谐，末音寄杀他调。京不通音律，但果于必为。大喜。亟召众工按试尚书省庭，使仙现在旁听之。乐阙，京有得色。问仙现：何如？仙现徐前，环顾坐中曰：曲甚好，只是落韵。坐客不觉失笑。”^③在这里，“落韵”之“韵”，并非歌词之“韵”，而是指曲调的主音。“落韵”就是“末音寄杀他调”的意思。宋人注重主音，强调以主音结束全曲。沈括《梦溪笔谈》之“杀声”，蔡元定《律吕新书》之“毕曲”，张炎《词源》之“结声”，指的都是主音。因为它们在乐曲中所处的位置，实已兼有诗词中“韵”的作用，所以丁仙现直呼之为“韵”。

清代，戈载《词林正韵》更为明确地指出：“词学至今日可谓盛矣。然填之大要有二：一曰律，一曰韵。律不协，则声音之道乖；韵不审，则宫调之理失。二者并行不悖。”又说：“词之为道，最忌落腔。落腔者，即丁仙现所谓落韵也。姜白石云：‘十二宫住字不同，不容相范’。沈存中《补笔谈》载燕乐二十八调杀声，张玉田《词源》论结声正讹，不可转人别腔。住字、杀声、结声，名虽异而实不殊，全赖乎韵以归之。然此第言收音也，而用喫紧处，则在乎起调毕曲，盖一调有一调之起，有一调之毕。某调当用何字起，何字毕，起是始韵，毕是末韵，有一定不易之则。而住字、杀声、结声，即由是以别焉。”^④这里所论述的“韵”，仍以起、始音为义。

从宋代开始，“韵”亦常与“腔”相关联。杨守斋《作词五要》云：“第一要择腔。腔不韵则勿作，如《塞翁吟》之衰飒，《帝台春》之不顺，《隔浦莲》之寄煞，《斗百花》之无味是也”^⑤。在此，“腔不韵”之“腔”，指的是曲调，“不韵”就是不遵循一定的风格、特点、规律，因此，才会有“衰飒”、“不顺”、“寄煞”、“无味”之弊。

姜白石在《凄凉犯》序中说：“以此曲示国工田正德，是以哑筚篥吹之，其韵极美。”^⑥并有《过垂虹》诗云：“自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫。曲终过尽松陵路，回首烟波十四桥。”^⑦沈伯时《乐府指迷》亦云：“词腔谓之均，均即韵也。”^⑧在这些论述中，“韵”即腔韵，是与一定的均拍、音调、节奏相联系的曲调。

明代乐律学家朱载堉在运用“腔韵”这一词语时，其概念是相当明确的。他认为：“观诸家所著之书，凡数十万言，其辞非不富也，然于乐之本旨犹昧。其论歌谱，舍腔韵之抑扬，而取五行之生克。其论舞谱，舍功能之形容，而取日躔之方位。附会穿凿，不亦甚乎！”^⑨显然这里的所谓“腔韵”，指的也是旋律之高低起伏，徐疾缓急。近人蔡嵩云在《乐府指迷书笺释》中指出：“词腔谓之均者，言词腔所在，即均拍所在。《讴曲旨要》云：‘停声待拍慢不断。’又《拍眼》篇言：‘停声待拍，方合乐曲之节。’声即腔，故知词腔所在，即均拍所在也。凡韵必逢腔，《讴曲旨要》云：‘大顿小住当韵住。’其例也。凡韵必应拍，《指迷》前条所谓‘歌时最要叶韵应拍’，其例也。故曰：‘词腔谓之均。均，即韵也’。”进一步阐明了韵与腔、拍的关系，即一定的韵必与相应的腔、拍关联，歌唱时必须“叶韵应拍”。

在中国传统音乐中，“腔韵”的意义与《乐府指迷》、《乐律全书》所论相似。也就是说，所谓“腔韵”，就是乐曲中最具代

表性、典型性，因而也是最有特性的腔节。它们在曲调的反复循环中，在一定的结构地位中保持不变或基本不变。作为单曲的音乐发展手法，腔韵循环变奏的结构形式，在中国传统音乐中得到了较为完整的运用。当唱词为词牌结构时，多用字数不等的长短句式，与此相适应的唱腔亦属非方整性结构。虽然大部分都是上下句的循环反复，但在反复中，往往有较大的变化，或扩充或压缩，或重复或省略，或开头略有不同，或结尾稍有改动，其中仍然句逗分明，段落清晰。而腔韵的反复出现或变化出现，常为这一腔调的重要标志。

对于“腔韵”，在福建南音中常称为“大韵”（tua un），尚有“韵”、“高韵”、“低韵”、“短韵”、“崛韵”之称；在昆曲中，称为“主腔”、“定腔”；在湘剧高腔中有“安腔立柱”之说；在赣剧青阳腔中，称为“长韵”、“中韵”、“短韵”、“切韵”；在江西瑞河高腔戏中，有“帮平韵”、“帮高韵”；弹词音乐中，有“高弦”、“低弦”、“长腔”、“短腔”。民族民间器乐曲中的合头、合尾、特性音调、贯穿性音调等，都属于同一音乐结构层次的指称。

第三节

腔韵的类别

腔韵在中国传统音乐的不同体裁形式中，有大、中、小三个层面的分类。从比较大的宏观层面看，戏曲音乐和蕴涵量较为丰

富的古典乐种、民间乐种，以及各种腔系、调族，有曲牌系统或声腔系统的腔韵；从中观层面看，戏曲音乐、古典乐种、民间乐种的各种曲牌、板式，有曲牌性腔韵或板式性腔韵；从微观层面看，各种体裁形式中的曲目又有曲目性腔韵。

一、曲牌系统性腔韵与声腔系统性腔韵

曲牌系统性腔韵与声腔系统性腔韵，指的是在同一曲牌类别内各曲牌、同一声腔内各板式所共有的贯穿性音调，使曲牌系统内的曲牌与曲牌之间、声腔系统内的板式与板式之间保持着紧密的联系。如湘剧高腔的金莲子类曲牌系统，包括【金莲子】、【水底鱼】、【黄莺儿】、【步步娇】、【催拍】、【大胜乐】、【山花子】、【东甄令】、【风入松】等曲牌，它们的结束一般都用如下腔韵（定腔）^⑩：

[谱例 3—1] 湘剧高腔音乐中金莲子类曲牌系统共有的腔韵



（北）驻马听类曲牌系统包括【（北）驻马听】、【红衲袄】、【（北）香罗带】、【胡十八】、【阵云开】、【山坡羊】、【楚江吟】等曲牌，它们共有两个腔韵（定腔），一是结束在角音上的（如谱例 3—2A），二是结束在羽音上的（如谱例 3—2B）^⑪。

[谱例 3—2] （北）驻马听类曲牌系统共有的两个腔韵





汉腔类曲牌系统包括【汉腔】、【叨叨令】、【小梁州】、【棉搭絮】、【端正好】、【混江龙】、【滚绣球】等曲牌，它们共有的腔韵（定腔）如〔谱例 3—3〕^⑫。

〔谱例 3—3〕 湘剧汉腔类曲牌系统的共有腔韵



四朝元类曲牌系统包括【四朝元】、【下山虎】、【江头金桂】、【二犯淘金令】、【味淡歌】、【挂金鱼】、【耍孩儿】等曲牌，它们所共有的腔韵（定腔）如〔谱例 3—4〕^⑬。

〔谱例 3—4〕 湘剧四朝元类曲牌系统的共有腔韵



张九、石生潮在《湘剧高腔音乐研究》中指出：“按湘剧高腔的传统，为唱词设置腔句就叫安腔。腔在曲牌中的作用，有如房屋的柱头，故安腔又叫立柱。”^⑭【绣带儿】、【驻云飞】、【东瓯令】、【江儿水】、【玉交枝】、【黑麻序】、【香柳娘】作为同一类曲牌，尽管它们有不同的唱词结构，有不同的“放流”（与唱词相适应的朗诵性的独唱），但是在最后都有共同的帮唱，都有共同的“柱”（“安腔立柱”、主腔）。^⑮

〔谱例 3—5〕 湘剧【绣带儿】等曲牌的共同腔韵



愁空哥 堆辜狠 积负心, 【绣带儿】
 你须要, 谦逊再三, 【东瓯令】
 跟随的人儿如同蝼蚁 【江水儿】
 什么客中难见夫人, 【玉交枝】
 见番兵好似蝼蚁出洞, 【黑麻序】
 喜孜孜他归家去也, 归家去也, 【香柳娘】

福建南音中, 滚门含有曲牌系统的意义, 各种不同的滚门, 如【倍工】、【中滚】、【二调】、【锦板】等, 均代表着一定的管门(调门)、撩拍(板眼)、节奏、调式和旋法特点。因此, “滚门性腔韵”, 就成为同一曲牌体系各曲牌之间所共有的贯穿性音调, 并使曲牌与曲牌之间保持着紧密的联系。

如: 作为【倍工】这一滚门共有的腔韵如 [谱例 3—6]。

[谱例 3—6] 福建南音【倍工】共同腔韵



亭 中

[谱例 3—6] 中的腔韵出现在【倍工】这一滚门的所有曲牌的唱腔中，如【倍工·迭字】、【倍工·玳环着】、【倍工·七娘子】、【倍工·带花回】等曲牌之中。

在京剧唱腔的二黄、西皮两大声腔系统中，也有它们贯穿在各种板式中的主要旋律片段，似乎也可以称为腔韵。如二黄声腔系统的如下旋律片段：

[谱例 3—7] 京剧二黄腔韵



西皮声腔系统的如下旋律片段：

[谱例 3—8] 京剧西皮腔韵



这些旋律片段在二黄、西皮同一声腔系统的各种板式中，作为下句唱腔的结束而出现，成为两大声腔系统的标志性特点。

二、曲牌性腔韵和板式性腔韵

这是出现在同一曲牌或同一板式的各种变体中的腔韵，它具有确定曲牌、板式特性、风格和基本表情范围的作用。

在昆曲中，称为“定腔”、“主腔”。洛地认为：“定腔，是指：确定的或基本确定的旋律（片段）。曲唱，按其根本、特征是‘依字声行腔’，其唱的规则是字声的‘腔格’而不是‘定腔’——不能有‘定腔’。然而，在事实上，在某些情况下，似有一些‘定腔’。其‘定腔’，有 3 或 4 种：在字腔位上的定腔乐汇；不在字腔位上的定腔乐汇；某些曲牌有基本定腔；以及‘风格’性质的定腔乐汇。”^{①6}这里的第三种情况应当属于曲牌性腔韵。王季烈《螭庐曲谈》云：“凡某曲牌之某句、某字，有某种

一定之腔，是为某曲牌之主腔。”^{①⑦}此主腔也当属于曲牌性腔韵。在《螭庐曲谈》中，还以【懒画眉】、【山坡羊】为例，来说明昆曲的曲牌性腔韵（主腔）。如对【懒画眉】的分析：“【懒画眉】第一句之末一字，阴平则用四上尺上：四，阳平则用合四上尺上：四，此‘上尺上：四’即为【懒画眉】之主腔。”^{①⑧}对此，武俊达曾举谱例作进一步阐释^{①⑨}。其例见〔谱例3—9〕。

〔谱例3—9〕昆曲曲牌【懒画眉】

强 对 南 薰 奏 虞
一 鞍 一 马 正 相 腔头
弦，
当，
主腔 腔头 主腔

从以上谱例看，【懒画眉】第一句的主腔应当是“do、re、do、低音la”。在第一行谱《琵琶记·赏荷》中，最后一字“弦”为阳平声，腔用“sol、la”。在第二行谱《燕子笺·诰园》中，最后一字“当”为阴平声，腔用单长音“la”。说明主腔的腔头也应当根据唱词四声局部变更字腔。

武俊达还进一步对以上两首【懒画眉】的第二句到第五句唱腔作了分析（见谱例3—9）^{②⑩}，认为其主腔用在曲牌的第一句末一字、第六字腔和第二句、第三句、第五句倒数第二字腔上，其音值有所变化，如果说第一句末一字腔是主腔的原型的话，那么第一句第六字腔、第三句第六字腔是主腔音值有所变化的变化形

态，第二句、第五句第六字腔是主腔的下四度移位形态。由此可见，腔韵在运用过程中，有三种形态：一是原型及其原样重复；二是原型的部分时值、音高变化；三是原型的移位变化形态。

[谱例 3—10] 【懒画眉】腔韵分析

(第二句)

(只觉)指 下 余 音

(那有)侧 出 的 行 云 (倒要)

(第三句)

不 似 前。 那 些 流水

恋 楚 主。 盟 言(曾)烧 下

(第四句)

共 高 山, 只 见 满 眼

普 陀 香, 莲 花 作 证

(第五句)

风 波 恶。(似)离 别

非 虚 谎。(怎生)别 岫 的



在福建南音的同一滚门中，或因唱词内容的不同，或因唱词格式的差异，在总的共同点基础上，作不同的独具特性的音乐处理，并且这种处理已经形成比较稳定的形式而有一定的曲牌名称，这一曲牌所特有的典型性音调，便称之为“曲牌性腔调”。如【倍工·七娘子】中，【七娘子】的曲牌性腔韵如〔谱例 3—11〕。

〔谱例 3—11〕 苏来好唱《幸遇良才》



【倍工·带花回】中，【带花回】的曲牌性腔韵如〔谱例 3—12〕。

〔谱例 3—12〕 马香缎唱《头如髻欹》



这些曲牌性腔韵成了曲牌与曲牌之区别的重要标志。

在京剧唱腔中，二黄、西皮两大声腔的各种板式都有比较固定的旋律音型，尤其下句，作为段落的终止式其唱腔与唱词的韵仄相吻合，具有腔韵的意义。以生腔为例，二黄原板、慢板、快三眼、散板、摇板等板式，下句后半句的较为固定的旋律音型如下：

[谱例 3—13] 京剧二黄各板式下句后半句旋律

【二黄原板】 

【二黄慢板】 

【二黄快三眼】 

【二黄散板】 

【二黄摇板】 

西皮老生腔原板、快三眼、慢板、二六、快二六、快板、摇板等板式的下句后半句的较为固定的旋律音型如下：

[谱例 3—14] 京剧西皮下句后半句旋律

【西皮原板】 

【西皮快三眼】 

【西皮慢板】 

【西皮二六】 

【西皮快二六】 

【西皮快板】 

【西皮摇板】 

三、曲目性腔韵

曲目性腔韵是在某一特定曲目中贯穿使用的，对确定该曲目特性风格和基本表情起重要作用的旋律片段。

在戏曲曲艺的曲牌体唱腔中，往往于曲牌性腔韵之外加上曲目性插句来突出该曲目所表现的特定人物或感情。如福建南音《心头闷焦焦》，为了表现一位女子对远去的情人无限思念的情绪，运用了“中玉交枝”曲牌，其腔韵回绕委婉。曲中，当她看见“花鼓闹招摇”时，在花鼓公、花鼓婆的唱腔中引进了《凤阳花鼓》的旋律，为音乐带来了风趣诙谐的色彩，使花鼓公、花鼓婆的形象更显鲜明，同时把这女子因思念而忧郁的心情烘托得更为强烈。在这里，《凤阳花鼓》的旋律片段（见谱例——号处）就成了《心头闷焦焦》这一曲目所特有的插句，可称为曲目性插句〔谱例 3—15〕^②。

〔谱例 3—15〕 福建南音《心头闷焦焦》（卓素君演唱）

(女唱)

请伊 来唱 出思君 情意 调。

(公婆唱)

听你说, 真堪笑! 唱 什么

(公唱)

情意 调? 花鼓婆, 打花鼓, 打起

(婆唱)

来, 乒乒 乒乒, 乒乒 乒乒! 乒乒 乒乒 花鼓

(公婆唱)



公，你身逍遥！娘子听我唱一曲。

湘剧中，【湖歌子】曲牌在《游湖借伞》中，当白素贞、青儿和许仙坐在舟中畅游西湖时，老艄翁边划船边似导游般地用歌唱形式介绍西湖八大美景，为了增添音乐的写实性，老艄翁在演唱【湖歌子】这一旋律柔和动听的曲牌时，还在“苏堤春晓”和“三潭印月”两句唱词中引用了苏州、杭州一带的民间音乐旋律，令人引起对杭州西湖美景的联想，这也可以作为曲目性插句看待。如〔谱例 3—16〕^②。

〔谱例 3—16〕 湘剧音乐【湖歌子】

上 坟 台 踏 青，
柳 浪
处 闻 莺。 苏 堤 春 晓 色，
三 潭 印 月 明。
(白) 花 港 边 观 鱼。 却 原 来 湖 心 亭。

在民歌中，许多曲目都有鲜明的特性音调，似可作为该曲目的腔韵。如：

〔谱例 3—17〕 不同民歌的特性音调

《孟姜女调》



江苏民歌《茉莉花》



安徽民歌《凤阳花鼓》



云南民歌《耍山调》



山西民歌《绣荷包》



在民间器乐中，也有许多曲目有贯穿性特性旋律，具有腔韵的性质。如：

〔谱例 3—18〕 不同民间器乐曲的特性旋律

《二泉映月》



《春江花月夜》



《江河水》

福建南音
《走马》福建南音
《百鸟归巢》



在文人音乐中，姜白石词调音乐、古琴曲等都有各曲目的腔韵，这些腔韵对感情的抒发、内容的表达、音乐形象的塑造、音乐语言的独特个性等都起着标志性的作用。

在以上所述的三大类型的腔韵中，并不是每首曲目、每个乐种、各种体裁形式都同时拥有，例如绝大部分民歌、器乐曲、词调音乐、古琴曲，可能只有曲目性腔韵；大多数曲牌体的戏曲音乐可能只有曲牌性腔韵；一部分较为古老的曲牌体的剧种、乐种，可能同时存在曲牌系统性腔韵和曲牌性腔韵，其中的个别曲目还可能有曲目性插句；板腔体戏曲曲艺中的一部分剧种、曲种音乐可能同时兼有声腔性和板式性腔韵，一部分剧种、曲种可能只有板式性腔韵；等等。情况不一而足，变化丰富多样。

第四节

腔韵的音乐形态

腔韵在旋律音调、节奏型、落音、规模幅度等音乐形态方面有如下特征。

一、由多个腔音列组合而成的特性旋律音调

前曾述及，腔节是由多个腔音列组合而成的音乐结构单位，

腔韵作为腔节的一个组成部分和特殊类别，同样也具备这一特征。然而它区别于其他腔节之处，就在于这些腔音列需要有“特性”，也就是说，要包含有典型性腔音列，或者是民族性典型腔音列、地域性典型腔音列，或者是乐种性典型腔音列、流派性典型腔音列，并且具有曲目特色。如以上所列举的各曲目腔韵中，《心头闷焦焦》的腔韵除了含有福建南音多重大三度并置的典型腔音列之外，还含有安徽民歌《凤阳花鼓》开头的由窄腔音列 mi—sol—la 和高音 do—中音 la—sol 组成的对于福建南音来说是具有特性的腔音列。《孟姜女调》作为汉族徵调式民歌的典型代表，其腔韵拥有 re—do—低音 la—中音 do—低音 sol 构成的汉族音乐中较具代表性意义的窄腔音列。江苏民歌《茉莉花》的腔韵，由江南地区的窄腔音列 re—mi—do—re—do—低音 la—中音 do—低音 la—sol，第一拍后半的 mi 可作为 re 的上助音看待。安徽民歌《凤阳花鼓》的腔韵所使用的腔音列，具有江淮过渡性音乐文化区的综合性，开头两小节具有宽腔音列与大腔音列相结合的近似北方的风格特点，并以纯四度连接到第三小节，三、四小节由窄腔音列构成。云南民歌《耍山调》腔韵的第一小节是窄腔音列，第二小节是以大二度纯四度为特征的宽腔音列，第三、四小节是在 do 与低音 sol 之间加入级进音调和复倚音装饰的窄腔音列，体现了对宽腔音列进行“窄化”、“柔化”的云南汉族民歌的区域性特点。山西民歌《绣荷包》的腔韵由窄腔音列高音 do—中音 la—sol 和宽腔音列 la—mi—re 组合而成，一方面具有北方强调大二度加纯四度进行的宽腔音列的特点，另一方面又体现歌曲“绣荷包”所表现的柔婉感情的窄腔音列的特点。

在一些乐种中，随着腔韵所使用的旋律音区不同，表情性质的差异，有高韵、平韵、低韵的区别。

高韵，指的是多活动于高音区，旋律跌宕多姿，善于抒发内

心激动、昂愤之情的腔韵。低韵，指的是多活动于中低音区，旋律低回委婉，善于表达人物内心深切的怨诉情绪的腔韵。平韵，指的是多活动于中音区，旋律与唱词语言声调较相吻合的，善于叙述事物缘由的腔韵。

如：湘剧高腔曲牌《剔银灯》、《破地锦》中有以下三个腔韵。^{②③}

[谱例 3—19] 湘剧高腔曲牌《剔银灯》、《破地锦》中的三个腔韵



例中，A 韵活动在 la—高音 re 之间，属高韵。B 韵活动在 mi—la 之间，属中韵。C 韵活动在 do—mi 之间，属低韵。它们的落音分别为高音 re、中音 sol、中音 re，高平低韵落音之间形成纯五度、纯四度关系。

江西瑞河高腔戏中有“帮平韵”、“帮高韵”。如【怨恨歌】^{②④}。

[谱例 3—20] 【怨恨歌】



上例中，平韵与高韵的落音之间形成八度关系，主要活动音区相差也几近于一个八度。

在福建南音中，同一滚门（曲牌系统）、曲牌的高韵与低韵之间，常形成纯四度、纯五度旋律移位或自由移位关系。如【长寡】、【锦板】、【福马郎】。其中，【长寡】的高韵和低韵之间形成上下五度移位关系；【锦板】的高韵与低韵之间形成上下五度自由移位关系；【福马郎】的高韵与低韵之间形成上下四度自由移位关系。

[谱例 3—21] 福建南音【长寡】、【锦板】、【福马郎】高韵、低韵之对照

长寡
高韵

低韵

锦板
高韵

低韵

福马郎
高韵

低韵

此外，【长寡】、【序滚】、【北相思】、【沙淘金】等，情况均与上例类同。

也有高韵、低韵之间形成八度移位或上下八度相呼应的情况的。如【短相思】的高韵与低韵形成八度移位关系；【双闺】的高韵与低韵之间是上下八度呼应关系。

[谱例 3—22] 福建南音【短相思】、【双闺】高韵、低韵之对照

短相思 高韵 

低韵 

双闺 高韵 

低韵 

【相思引】、【叠韵悲】、【竹马儿】等，均与其相类似。

高韵与低韵在具体曲目中经常相间使用，互为补充，相得益彰。

二、由多个单体型或复合型节奏组合而成的节奏型

既然腔韵是乐曲中最具代表性、典型性，因而也是最有特性的腔节，那就不仅在旋律音调方面具有特点，而且在节奏方面也应当具有典型性和代表性。由于腔韵一般是由两个或两个以上腔音列组合而成，而每个腔音列都含一个或一个以上单体或复合型节奏，所以，腔韵的节奏往往是由两个或两个以上单体或复合型节奏组合而成，并且经常是独具特色的节奏型。这些节奏型，或者是紧松、紧紧松、紧紧紧松的重复并置，或者是松紧、松紧紧、松紧松的重复并置，或者是它们之间的交错混融，形成丰富多样的节奏型。

紧松重复并置节奏型，指的是只以单一的紧松型节奏的重复来构成某一腔韵的节奏。如宋代姜夔词曲，杨荫浏译谱《杏花天

影》的腔韵的节奏型，由紧松、紧紧松、紧紧紧松（ $\underline{x} \ x \mid x - x \underline{x.} \underline{x} \mid x - -$ ）组合而成。

[谱例 3—23] 《杏花天影》节奏型

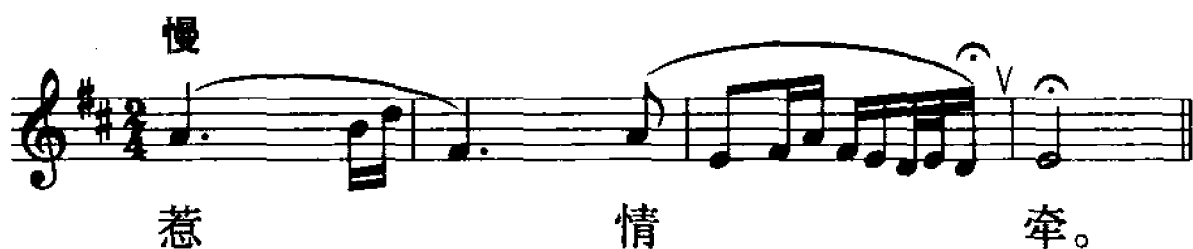


待 去, 倚 兰 桡, 更 少 驻。

闽西山歌《新打梭镖》腔韵的节奏型，由紧紧紧紧紧紧松（ $\underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x.}$ ）组合而成，以多次重复紧松型的前半来聚集动力。

松紧重复并置节奏型，指的是只以单一的松紧型节奏的重复来构成某一腔韵的节奏。如：昆腔曲牌【寄生草】腔韵的节奏型，乃由松紧松紧紧紧松松（ $x. \quad \underline{x} \underline{x} \ x. \quad \underline{x} \ \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \hat{x} \hat{x} -$ ）组成。以松起头，紧后再松，再紧再松，徐缓舒展。[谱例 3—24]②

[谱例 3—24] 【寄生草】节奏型



紧松与松紧混融并置节奏型，指的是将两种节奏作前后连接来构成某一腔韵的节奏型。如：晋北民歌《走西口》腔韵的节奏型，由紧紧松、紧紧松紧松（ $\underline{x} \underline{x} \underline{x} \ \underline{x} \underline{x} \ x \ \underline{x} \ x - -$ ）组合而成，在连续短促节奏之后出现切分音，再用长音结束，具有不断推进的动力。

云南民歌《耍山调》腔韵的节奏型，由紧紧紧紧松紧松（ $\underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x.} \quad \underline{x} \ x -$ ）组成，前面以短促节奏来凝聚动力，放松之后有一个缓冲，再放松，舒一口气。

三、基本定格的落音

终止音作为旋律运动的必然结果，它在腔韵中具有一定的标志性，因为它是一种方向、趋势的象征，在特性旋律中处于核心地位，就像是中国诗词中的“韵”一样，按一定规式在某一位置押韵，如果没有押韵，音调就不相呼应，不谐协，不美听。所以，往往与诗词“调有定句，句有定字，字有定声”，并且对每句末一字之平仄有一定规式相适应的，对每个腔句的落音都有一定的格式，尤其是腔韵所在的腔句、腔节的落音不能变。如《孟姜女调》四个腔句的落音分别为 re、低音 sol、la、sol，第一、三句的落音有时会有所变化，但是其中的第二句、第四句的落音 sol 是基本不变的，因为它是腔韵所在的位置。如果这个落音一改变，或者是代表了腔韵旋律运动趋势的变化，使这一新的终止音的出现成为必然，这种情况就会是对原有腔韵的否定，也会成为人们对于这一腔韵传统予以否定的理由。或者是属于有意识的偶然，就像是诗词中“转韵”、“落韵”那样，落到别的音级，形成“转调”、“犯调”。或者是如前所述的高韵、中韵、低韵的变化那样，形成落音的高低五度、八度的变化关系。

四、相对固定的篇幅规模

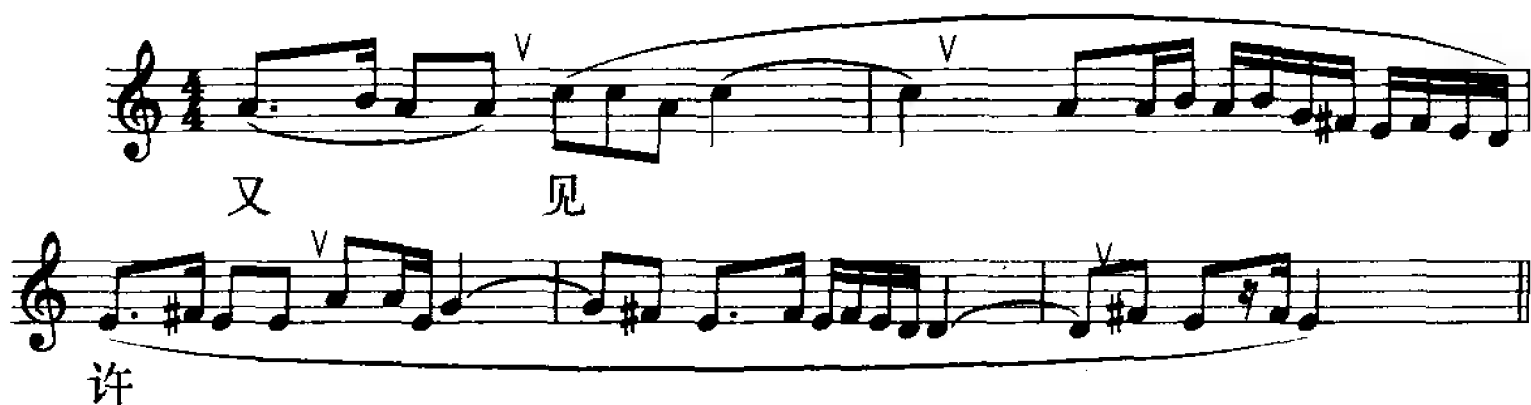
之所以用“相对固定”，主要是因为腔韵的篇幅规模在一般情况下是与腔节一样大小的，如果用小节来计算的话，大致相当于两个小节；如果用板眼来计算的话，大致是两板。也有可能一小节、一板，也有可能三小节、三板。但是，在一些乐种中，腔韵有长韵、短韵和截韵之分，因此，就需按“长”、“短”、“截”作“相对固定”的要求。

福建南音中的大韵、短韵和截韵的区别依据，主要在于篇

幅、板位以及旋律、节奏和表情特点。

大韵，用慢三撩（类似 4/2 拍子）、紧三撩（类似 4/4 拍子），所占板位一般在三至六板之间。具有旋律委婉、节奏悠长的特点，常以拖腔形式强调重点唱词，突出中心内容，抒发内心感情。如【长寡】的大韵，用慢速度的三撩（类似于 4/4 拍子），占五个板位，旋律中强调 si、sol、la 和 re、升 fa、mi 的两重大三度并置的腔音列，节奏悠长缓慢，用了两个拖腔，拖腔幅度分别为一个半板位和四个板位。

[谱例 3—25] 福建南音【长寡】大韵



短韵，用紧三撩（类似 4/4 拍子）、叠拍（类似 2/4 或 1/4 拍子），所占板位一般在一至三板左右。其旋律多为大韵旋律的简化，节奏也具紧缩关系，常用在叙述性唱词中起铺叙、陈述作用。如【长寡】短韵，用紧三撩，占两个板位，旋律为大韵的简化，“虎狼坑”三个字各有小拖腔，但只分别占二拍（半个板位）和三拍（3/4 个板位）。

[谱例 3—26] 福建南音《到此处》



大韵、短韵常在一曲之中相间运用，其结构形式有二：

1. 先以短韵铺叙、陈述，后由大韵总结、点题。如《当初贫》。

[谱例 3—27] 福建南音《当初贫》

从 前 言 语 共 你 今 朝

辩 是 你 前 世

注 定 即 会 今 日 显。

一 家 人 凭 这 一 家 人

都 骂 你 殍 夫， 岂 料 你 会

板 丹 桂。 我 夫，

怎 也^①知，

今 旦 日 你 会 上 了 青

云。

低短韵

低短韵

低短韵

低短韵

低短韵

低短韵

低长韵

大韵



注：①乜一么。

《当初贫》是《金印记》中，苏秦妻周氏在祠堂诉说苦情的唱段。在前面大段的铺陈中，句末多用低短韵的旋律，音乐具有叙述性特点。至“我夫”时，以低长韵较为悠长、委婉的音调，表达了她深深的感叹。进而，到“怎乜知，今旦日你会上了青云”时，用大韵起伏跌宕的旋律唱出，把周氏百感交集的复杂情感抒发得淋漓尽致。

2. 大韵贯穿前后，中间插以短韵叙唱垛句，起铺垫、叙述作用。如〔谱例 3—28〕。

〔谱例 3—28〕 福建南音《到此处》

大韵

贼 叛 奴,

贼 叛 奴, 你这 虎 狼

心! 害 我 命, 须着 还 我 命

我 即 愿 散 了 三

低长韵

(不 汝) 魂。

大韵

悔 不 纳,

燕 青 语,

我 今 误 疑 吴 用 言。

我 一 身 遭 这 淫 妇 害, 我 苦

(不 汝)

闷。

例中, 在两段开头的“贼叛奴”、“悔不纳”处, 都用了旋律比较高扬的“长寡”大韵, 以利于表达卢俊义在发配沙门岛途中, 追忆往事时内心的激愤、悔恨之情。而在末尾“散了三魂”、“我苦闷”两处, 则用了旋律低回的低长韵, 倾吐了他的幽怨, 并起到了首尾呼应的效果。而各段中间的叙述, 又用了短韵吟唱, 具有补充、铺垫和加深感情表达的作用。

在“中滚”滚门中, 尚有一种比短韵更为简化的腔韵形式:

堀滚。“堀”，闽南方言念作“kut¹”，意即少了一段，似半腰截。“堀滚”，音念“kut¹ kun¹”，以取中滚腔韵的一半而得名。如《劝爹》一曲中：

[谱例 3—29] 福建南音《劝爹》“堀韵”



按原“中滚”短韵应在“是”字后面有一小节的拖腔。

[谱例 3—30] 福建南音【中滚】“短韵”



“堀滚”则将其拖腔拦腰截去，所以，亦可称之为“截韵”。

腔韵在赣剧青阳腔中，被称为“长韵”、“中韵”、“短韵”、“切韵”，如【红袖袄】曲牌类“下句帮腔”^⑥，【驻云飞】曲牌类上句帮腔^⑦。

[谱例 3—31] 【红袖袄】曲牌类“下句帮腔”



[谱例 3—32] 【驻云飞】曲牌类上句帮腔





从以上几例的对比看，赣剧青阳腔的“长韵”、“中韵”、“短韵”、“切韵”的区别，与南音腔的“大韵”、“短韵”、“掘韵”（截韵）情况基本相同，是与腔节之拍数相联系的一种变化方式。

京剧二黄老生腔中，如果将下句落在 re 音的长音看成是高韵的话，那么，下句落在低音 sol 的唱法应该可以看成是低韵。如 [谱例 3—33]：

[谱例 3—33] 京剧二黄老生腔低韵



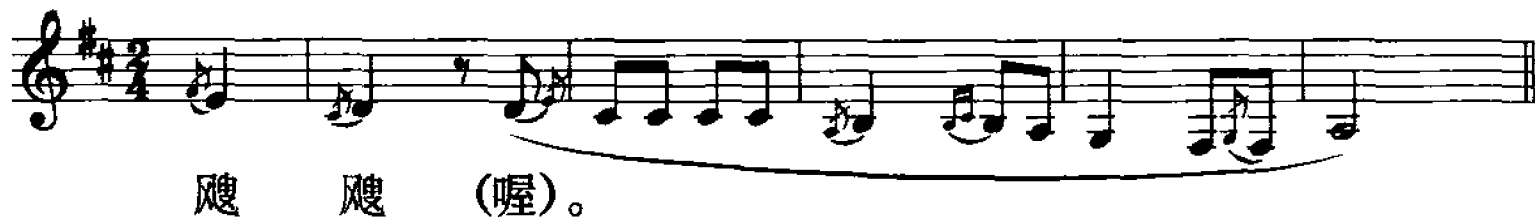
下句以 sol 为落音的二黄老生腔，句末常用拖腔，根据其板式、板位、旋律特征，也有类似于长韵、中韵、短韵、截韵的区别。如 [谱例 3—34] 是余叔岩《恨薛刚小奴才不如禽兽》中一个下句拖腔^②，为一板三眼，占三个半板位，节奏悠长，旋律低回委婉，近似于长韵。

[谱例 3—34] 余叔岩唱《恨薛刚小奴才不如禽兽》



[谱例 3—35] 是余叔岩《金乌坠玉兔升黄昏时候》的一个下句拖腔^③，为一板一眼，占四个板位，中速，旋律具有一定的抒情性，慨叹、悲凉，近似于中韵。

[谱例 3—35] 余叔岩唱《金乌坠玉兔升黄昏时候》



[谱例 3—36] 是李少春《辅赵邦费心机深思苦想》的一个二黄下句拖腔^③，一板一眼，占一个半板位，近似于短韵。

[谱例 3—36] 李少春唱《辅赵邦费心机深思苦想》



[谱例 3—37] 是余叔岩《听谯楼打初更玉兔东上》的一个二黄下句收腔^④，一板一眼，只占一个板位，干净利落，类似于截韵。

[谱例 3—37] 余叔岩唱《听谯楼打初更玉兔东上》



综上所述，腔韵作为一个特殊的腔节类别，具有声腔、曲牌系统、曲牌、板式、曲目、腔调的标志性意义，这种标志性主要由特性旋律音调、节奏型、落音和相对固定的篇幅规模等方面共同作用而形成。但是，在具体曲目、腔调中，这几个方面的多种因素可能同时具备而共同作用，也可能这几种因素中的某一两个方面起着尤为明显的作用，甚至类似截韵那样，只有一个结束音，起着诗词中“同声相应”那样的押韵的作用。

第五节

腔韵的运用

关于腔韵在腔句、腔调和腔套中的具体运用，笔者将在以下相关章节中论述，本节主要阐述腔韵运用的一般性原则。

一、腔韵在句尾、句头、句中的出现

由于中国传统音乐与文学的紧密关联，在声乐曲中，音乐与唱词的紧相适应，唱词又讲究同声相应的押韵，音乐中的腔韵与文学中的押韵紧相联系，所以，在唱词押韵之处，尤其是段落结尾的押韵处，配以腔韵就成为必然。如昆曲《玉簪记·秋江》生、旦同唱的【小桃红】，共有三段唱词，在每段的最后一句结尾处，都出现腔韵（昆曲称为主腔）^②。

[谱例 3—38] 昆曲《玉簪记·秋江》生、旦同唱的【小桃红】

秋江一望泪潸潸，

怕向(那)孤篷看

也。(这)别离中，

生 出 一 种 苦 难

言。(恨) 拆 散 在 霎 时

间,(都 只 为) 心 儿 里,

眼 儿 边 血 儿 流,(把 你 的)

香 肌 减

也。 恨 然 那

野 水 平

川, 生 隔 断 银 河

水, 断 送 我 春 (来) 啼 鹃。

在许多昆曲曲牌中,主腔(腔韵)作为标志,几乎每两句出现一次,也就是凡押韵处几乎都出现主腔(腔韵)。如《艳云亭·点香》,丑唱【新水令】^③。

[谱例 3—39] 《艳云亭·点香》,丑唱【新水令】



也有个别曲牌在唱词第一句的第一个词汇上配以主腔（腔韵），使曲牌的个性从一开始就给人留下深刻的印象，并且突出该曲牌所表达的特定的情绪。如昆曲【太师引】曲牌，作为孤牌常用于惊奇、惊讶场合，开头经常出现“顿心惊”、“细端详”、“看将来”等三字词汇，与此相适应的唱腔，多在曲首第一个词汇配上高音区高亢激昂的特性腔音列，强调其紧张气氛，这应当算是【太师引】在这种场合的特征主腔（腔韵）。[谱例 3—40]是昆曲《金雀记·乔醋》小生唱的一段【太师引】^④，开头“顿心惊”用高音 do 到 la 音重复的小三度腔音列一字一拍地唱出，来表达剧中人惊讶、疑惑的情绪，成为该曲牌的特征腔韵。

[谱例 3—40] 昆曲《金雀记·乔醋》小生唱的一段【太师引】





此外，在昆曲《白罗衫·看状》小生唱“看将来”，《琵琶记·书馆》小生唱“细端详”，《红梨记·盘秋》，正旦唱“这事儿”，《琵琶记·逼试》外唱“他意儿”等，都可作为该曲牌的特征腔韵，起着突出特定情绪的作用。

二、单一性腔韵、双韵对置与多韵循环

由于腔韵总是由具有鲜明特点旋律音调（含腔音、腔音列及多个腔音列的连接）、节奏型构成，并且与一定的表情功能相联系，所以，不同内容结构的唱词，往往用不同表情功能的腔韵来表现。一般说来，内容比较单纯的唱词，常用单一性腔韵来歌唱。如福建南音《家恶捍》^⑤，唱词以朴实的语言来叙述旧社会贫苦百姓家中生活难于维系的境况，唱腔用带切分性质的较为轻快的节奏，以近腔音列为特点加上窄腔音列的旋律进行，在“乜孔气”、“真拖累”两处结尾用了【寡叠】的曲牌性腔韵，简洁、单纯。全曲表现了一种无可奈何的苦中乐。

[谱例 3—41] 福建南音《家恶捍》（陈天波演唱）





注：①家恶悍一家中难以维持。②乜孔气一很多。③囤（nān）仔一小孩。
④饫（yù）一饿。⑤多头嘴一人口多。

在内容比较丰富的唱词中，常用不同的腔韵来表现不同的情绪和内容。如前曾分析过的福建南音《当初贫》，用短韵、大韵的对置来推动音乐的展开，先以短韵铺叙、陈述，后由大韵总结点题，相辅相成、互为因果、相得益彰。

又如福建南音《到此处》^⑥，为了表现卢俊义内心的幽怨和激愤之情，用了【长寡】的大韵、低长韵和短韵的对比手法。[谱例 3—42] 中，在两段开头的“贼叛奴”、“悔不纳”处，都用了旋律比较高扬的“长寡”大韵，以表达卢俊义在发配沙门岛途中，追忆往事时内心的激愤、悔恨之情。而在末尾“散了三魂”、“我苦闷”两处，则用了旋律低回的低长韵，倾吐了他的幽怨，并起到了首尾呼应的效果。而在各段中间的叙述，又用了短韵吟唱，具有补充、铺垫和加深感情表达的作用。

[谱例 3—42] 福建南音《到此处》



我 即 驱 散 了 三

(不 汝) 魂。

低长韵

大韵

悔 不

纳,

悔 不 纳 燕 青 语。

我 今 误 听 吴 用 言。

我 一 身 遭 这 淫 妇 害, 我 苦

(不 汝)

三、集曲

集曲，指的是当原有曲牌不足以表现某一唱词内容时，从多种曲牌中摘取最具代表性的腔句片段（实际上就是腔韵），给予

重新组合而成为一支新的曲牌，并且给予新的曲牌名。如歌仔戏《五调仔反》^⑦，开头用节奏紧凑，类似于紧打慢唱的《五空仔》腔韵由梁山伯唱出“主仆来到”，具有行走意味；接着转成《七字仔》腔韵，唱出“五里亭，山伯见景又伤情”，触景生情，情绪悲伤；再由士久接唱“官人骑马在马上”，用《赞调》腔韵唱出，较为朴实；到“士久牵马走头前”时，转用《牛犁调》腔韵；最后又转《腔仔调》腔韵，显得较为明朗。与腔韵转换的同时，宫调也在不断变化，先是以 G 为宫的商调式色彩；接着是以 F 为宫的羽调式色彩；再下来是以 G 为宫的商调式；又转入以 F 为宫的羽调式；最后结束在以 G 为宫的宫调式。

[谱例 3—43] 歌仔戏《五调仔反》

(山伯唱)主 仆 (依)

来 到 (依)

五 里 亭, 山 伯 见 景 又(呃)

伤(哪)情啊。

(士久唱)官 人 骑 马 在 马 上,



在福建南音中有所谓“三隅反”、“十三腔”等，也是属于“集曲”。【中滚·三隅犯】是将中滚、水车、二锦三个曲牌的腔韵和部分腔句集合在一起，予以重新组合而成的腔调。【中滚十三腔】是将中滚、水车歌、玉交枝、望远行、福马郎、潮阳春、相思引、北相思、迭韵悲、双闺、驻云飞、锦板、二锦等十三个曲牌的腔韵剪接在一起，予以重新组合而成的曲调。这种集曲，主要是将各曲牌最有特性的旋律音调组合在一起，所以，从某种意义上说是“集韵”，将各曲牌的腔韵集合在一起。

四、重点唱词中的大韵、长韵与高韵、低韵

关于大韵、长韵在曲牌体唱腔的运用情况，已在此前分析福建南音《当初贫》、《到此处》时作过阐述。在这里尤其值得注意的是在中国传统戏曲、曲艺唱腔中的拖腔。在长期的艺术实践中，这些拖腔已经形成了较为有规律的范式，无论在腔音列的组合、节奏型的运用、落音规定、篇幅板位等方面都有了规范，所以，实际上，长拖腔、中拖腔、短拖腔分别具有长韵（大韵）、中韵、短韵的意义了。如前曾分析过的京剧老生二黄的长拖腔、中拖腔、短拖腔，已有类似于长韵（大韵）、中韵、短韵、截韵等多种形式的内涵。另外，随着旋律活动音区的不同，起落音的差异，也有高韵、低韵的区别。如；京剧旦角【西皮慢板】上

句、下句的拖腔，均有高低之别。上句高韵主要活动在 mi—高音 do 音区之间，落在 la 音；低韵主要活动在低音 la—中音 la 音区之间，落在 re 音；下句高韵主要活动在 re—高音 do 音区之间，落在 sol 音；低韵主要活动在低音 la—中音 la 音区之间，落在 do 音。高韵善于突出较为激动、高亢或明朗的感情，低韵善于表现低回委婉、幽怨悲苦的感情。〔谱例 3—44〕是梅兰芳演唱的四个西皮慢板上下句拖腔，其中包括上句高拖腔、矮拖腔，下句高拖腔、矮拖腔。

〔谱例 3—44〕 梅兰芳唱【西皮慢板】上下句拖腔

A. 上句
高拖腔

B. 上句
矮拖腔

C. 下句
高拖腔

D. 下句
矮拖腔



高潮处常用高韵或高韵与低韵相交融的例子可举出杨宝森《文昭关》后半段的“爹娘啊”。作为整段唱腔的高潮，前半段有 re 长音以纯四度宽腔音列框架进行到 sol 长音，尤其是 sol 音对杨宝森来说是高音的极限，用假嗓作泛音唱出，悲愤、激动；后半以小七度下行，活动在低音区，用近腔音列低音 la、si、la、sol 唱出，幽怨动人。这一“杨氏哭腔”似可看成是杨宝森《一轮明月照窗前》的曲目性腔韵吧。

（曲谱请参见光盘：引自许锦文编著记谱《杨宝森唱腔选集》第 309～333 页，人民音乐出版社，1995 年 11 月第 1 版，北京。）

注释：

①南朝·梁·刘勰《文心雕龙》。

②《二十五史·新唐书·一八四》，上海：上海古籍出版社、上海书店，1986 年版，第六册第 4699 页。

③张世彬《中国音乐史论述稿》，香港：友联出版有限公司，1975 年版，第 210 页。

④戈载《词林正韵·发凡》，上海：上海古籍出版社，1981 年版，第 35、64～65 页。

⑤张炎《词源》附录《杨守斋作词五要》，载唐圭章编《词话丛编》，北京：中华书局，1986 年版，第一册第 267 页。

⑥宋·姜尧章著《姜白石全集》，扫叶山房，1910 年石印本。

⑦同上。

⑧宋·沈义父撰《乐府指迷·词腔》，载唐圭章编《词话丛编》，北京：中华书局，1986 年版，第一册第 283 页。

⑨明·朱载堉著《乐律全书·律吕精义外篇卷三》，商务印书馆万有文库第一集一千种。

⑩张九、石生潮《湘剧高腔音乐研究》第191页。人民音乐出版社，1981年12月。

⑪同⑩，第195页。

⑫同上，第198页。

⑬同上，第201页。

⑭张九、石生潮《湘剧高腔音乐研究》第37页，人民音乐出版社，1981年12月第1版，北京。

⑮同⑭第40页。

⑯洛地《词乐曲唱》，北京：人民音乐出版社，1995年8月版，第192页。

⑰王季烈《螭庐曲谈》。

⑱同上。

⑲武俊达《昆曲唱腔研究》，北京：人民音乐出版社，1987年3月，第127~130页。

⑳同上，第128~130页。

㉑福建省群众艺术馆《南曲选集》第200、201页，福州：福建人民出版社，1962年8月第1版。

㉒黎建明《湘剧音乐概论》第144~146页，北京：人民音乐出版社，1999年12月。

㉓张九、石生潮《湘剧高腔音乐研究》第42~45、47页，人民音乐出版社，1981年12月第1版，北京。

㉔南豪《一种通俗的高腔配曲手法》，《江西戏曲论坛》1981年第2期第59页，南昌。

㉕全国政协京昆室编《中国昆曲精选剧目曲谱大全（第三卷）》第196页，上海音乐出版社，2004年9月第1版，上海。

㉖江西省戏曲研究所《赣剧青阳腔曲牌选编》，1982年9月油印本。

㉗同㉖。

㉘吴春礼、张建民、孙以森、常静之编《京剧著名唱腔选（上集）》第8页，人民音乐出版社，1984年3月第1版，北京。

②⑨同②⑦第 5 页。

③⑩同②⑦第 223 页。

③⑪同②⑦第 41 页。

③⑫王守泰主编《昆曲曲牌及套数范例集·南套第七集》第 1390、1391 页，上海文艺出版社，1994 年 7 月第 1 版，上海。

③⑬同③⑪第四集第 649 页。

③⑭同③⑪第五集第 871 页。

③⑮福建省群众艺术馆编《南曲选集》第 207 页，福建人民出版社，1962 年 8 月，福州。

③⑯同③⑮第 149~152 页。

③⑰陈彬、陈松民编《芣剧传统曲调选》第 129、130 页，人民音乐出版社，1986 年 9 月第 1 版，北京。

第四章

腔句

第一节 概述

第二节 腔句与板眼、拍位、起落板

第三节 腔句与腔节

第四节 腔句与腔韵

第一节 概述

在中国传统音乐结构层次中，腔句是能表达部分乐意，有相对独立性，并具有某些规范格式的结构单位。

在“能表达部分乐意，有相对独立性”这两点上，腔句与欧洲音乐结构中的乐句基本相同。因为在欧洲音乐结构中，乐句是比乐段小、比乐节大的一个结构单位。从表达乐意方面看，它虽然没有乐段那么完整，但却比乐节来得成形，所以是“能表达部分乐意”。正因为如此，又使乐句具备了“相对独立性”的特点。这就使中国传统音乐的腔句与欧洲音乐的乐句有了共同点。

然而，由于欧洲音乐采取的是“依词谱曲”、“专曲专用”的创作方式，所以，虽然曲调的乐句篇幅、旋律进行、节奏处理与一定的歌词格式、感情内容相适应而具有某些类型化的规律，但是，对于具体的曲调来说，并没有固定的规式，所以，在具体曲调的具体乐句的格式、旋法、节奏等方面就没有预先规定，而是由作曲家在作曲时随着乐思的涌现，而选择他所认为恰当的句幅、旋法、节拍、节奏等。

然而，对于中国传统音乐的腔句来说，由于多采取“依腔填词”、“一曲多变运用”的创作方式，是在已有曲调框架的基础上进行编创，所以，对腔句中的唱词格式、腔节格式、旋律音调、板眼、节奏都有相对固定的规式。一般说来，腔句往往与一句唱

词相对应，包含一个或一个以上的腔节，按照一定的宫调、旋法（腔音列、腔韵）、板眼、节奏关系组合而成。腔句的规式主要表现在句式、句幅、板式、板位和腔音列、腔韵在腔句中的具体运用情况等。

第二节

腔句与板眼、拍位、起落板

一、腔句与板眼

中国传统音乐的节奏是与一定的板眼相联系的。板眼既有均分律动、非均分律动的律动模式的涵义，又有速度、节奏框架的意义。如：散板，属于非均分律动，自由节奏；慢三眼，属于均分律动，类似于 $\frac{4}{4}$ 或 $\frac{4}{2}$ 拍子，慢速，节奏较为悠长，为旋律发挥提供了较为充分的余地；快三眼，属于均分律动，类似于 $\frac{4}{4}$ 拍子，中速，节奏稍快，旋律发挥有一定余地；一板一眼，均分律动，类似于 $\frac{4}{2}$ 拍子，中速，节奏中等，具有叙事、抒情功能；有板无眼，均分律动，类似于 $\frac{1}{4}$ 拍子，快速，节奏紧凑，具有表现激动、昂扬感情的功能。这些都对腔句在一定的律动模式、节奏框架内展开做了规定。

许多乐种的曲目开头都有注明板眼记号，如：散板、摇板、慢三眼、快三眼、一板一眼、有板无眼等。在曲牌体唱腔和曲牌体器乐乐种中，板眼总是与一定的曲牌、曲牌系统相联系，如：福建南音的【长滚】、【长潮】、【相思引】等用慢三撩（相当于慢三眼）；【中滚】、【福马郎】、【中玉交枝】、【锦板】等多用紧三撩（相当于快三眼）；【倍工】、【山坡羊】、【山坡里】用七撩（加赠板的慢三眼）；【寡叠】、【潮叠】等用叠拍（相当于有板无眼）。在板腔体唱腔中，板眼总是同一定的板式相联系，如京剧的【二黄慢板】属慢三眼，【二黄原板】属一板一眼，【二黄导板】属散板。这就明确了腔句的基本板式，为各自在一定的板眼格式规范内展开做了规定。

二、腔句与拍位、拍数

每个腔句都由一个以上的腔句组成，对这些腔节的拍位、拍数作出相对的规定，不仅为适应唱词的格式提供了依据，更重要的是造成了腔节与腔节、腔句与腔句在结构不同部位之间的宽紧、张弛对比，推动乐思的发展。如：京剧老生【二黄原板】，作为二黄声腔中具有代表性的基本板式，其上下句的板式、拍位、拍数大致如下：上句分为三个腔节，第一腔节板上起唱，两板，落音为 re，后垫一板过门；第二腔节板上起唱，落音为 do，紧接三板过门，也有时略去过门；第三腔节分为前后两个腔音列，前一个腔音列起唱于板，落音为 mi；后一个腔音列眼上起唱，落音为 do。下句分为两个腔节，第一腔节板上起唱，两板，落在低音 sol；第二腔节也是板上起唱，三板，落音在 re。这就形成如下结构图式：

$$A[a(2+1)+b(3+3)+c(3)]$$

$$B[d(2)+e(3)]$$

从以上图式可以看出，上句唱腔为（2+3+3）的8板，下句唱腔为（2+3）的5板，共13板，上句结束处（0.615），正好在于全曲的近于黄金分割点（0.618）；上句前两个腔节为5板（0.625），也是位于上句的黄金分割点附近。下句唱腔的第一、二个腔节之间又形成近似逆向黄金分割点关系（2：3=4：6）。这种拍位、拍数关系真是在冥冥之中巧夺天工，体现了一种自然美。

〔谱例 4—1〕 京剧老生二黄原板^①



福建南音《潮阳春》，一般在四个腔句中，往往构成“慢三撩”的三、三、二、三的拍数布局；《短相思》常构成上下句之间的互补结构，例如：其上句是五个拍位，第五拍位是在拍上收束，下句即从第一撩开始，并延续三个拍位，从而造成上下句之间一气呵成的整体效果。如《因送哥嫂》：

〔谱例 4—2〕 福建南音《因送哥嫂》



注：①卜去—要去

在南音的腔句结构中，类似〔谱例 4—2〕，上句由末“撩”往拍位的延续称为“坐撩”，这种现象出现在许多曲牌中。同时，这种节奏类型在我国其他古老乐种（如昆曲、西安鼓乐等）的腔句结构中也普遍存在。昆曲中称之为“过板”，西安鼓乐叫它为“拍”。因此，是否可以把这种“坐撩”、“过板”、“拍”，作为汉民族某个时期某些乐种腔句结构所共有的节奏特点呢？

三、腔句与起落板

腔句的起落板，因为是作为句式的开头和结尾的节奏标志，所以，在某种情况下，也具有节奏框架的意义。一般说来，有正板起、闪板起和眼上起等三大类。正板起，指的是从板的正拍位置起唱，往往具有端庄平稳的特点，如上举京剧老生二黄原板，基本上每一个腔节都从正板起唱，节奏显得平稳大方。又如《孟姜女调》，每句都起于正板，节奏平稳而具叙述特点。闪板起，也叫板后起，指的是从板后起唱，也就是闪过正板的位置，从正板的后半拍开始歌唱，由于强弱位置的倒置，所以，显得较具动力，并且往往在此后还有切分节奏的连接，更使音乐增添活力。如前曾引过的《新东北风》，其第一腔句的节奏为闪板起，接以切分音，然后是附点音符，再接紧紧紧松节奏，显得富有活力。

$\frac{2}{4}$ 0 X X X | X X. | X. X X | X. X X | X X X X | X X X |。眼上起，

指的是从眼上起唱，由于是从弱拍位到强拍位的节奏，所以，在某些方面类似于欧洲音乐的抑扬格节奏。但是，在中国传统戏曲唱腔中，唱词是起主导作用的，因此，往往以唱词为中心来组织节奏，形成各自的强弱组合。如京剧《空城计·城楼》一段西皮流水唱腔，刘正维就曾作过如下分析，“由于句逗首字时而眼起，时而板起，实际上出现大量奇数节拍；特别是头、腰、尾逗字按

眼、板、眼交替起逗时，形成大量的三拍子相嵌。”^②

[谱例 4—3] 京剧《空城计·城楼》【西皮流水】^③

(眼起)

我 正 在 城 楼 观 山
实际节拍: $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

景, 耳 听 得 城 外 乱 纷 纷。
 $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ (眼起)

旌 旗 招 展 空 翻 影, 却
 $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{3}{4}$ (眼起)

原 来 是 司 呀 马 发 来 的 兵。
 $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4} + \frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

根据各腔句分成三个腔节和两个腔节的不同情况，各腔节的起落板位大致有如下理论上的可能。

三腔节组成一个腔句，各腔节的起唱和收腔的板眼关系有：

板板板

板板眼

板眼眼

板眼板

眼眼眼

眼眼板

眼板板

眼板眼

二腔节组成一个腔句，各腔节的起唱和收腔的板眼关系有：

板起板落

板起眼落

眼起眼落

眼起板落

第三节

腔句与腔节

腔句的类型，如果以腔节数及其形态特征为依据进行划分的话，大致有：连贯式腔句、两节式腔句、三节式腔句、变体腔句和特殊腔句。

一、连贯式腔句

连贯式腔句，指的是一个腔句里面虽然包含了两个或两个以上的腔节，但是，腔节与腔节之间没有用明显的标志（如小垫头、过门或休止、闪板起、延长音等）把它们分割开来。如《孟姜女调》的四个腔句，每个腔句都包含两个腔节，但是，各腔句内部的腔节与腔节之间既没有小垫头、过门，也没有休止、延长音，而是紧相连接，一气呵成。又如江苏《茉莉花》的第二腔句“满园花开香也香不过它”，虽然包含“满园花开”和“香也香不过它”两个腔节，但是它们之间也是没有间歇地一以贯之。再如越剧尺字调唱腔，各腔句内部均由两个腔节组成，腔节与腔节紧相连接，各腔句都是一气呵成没有间歇地歌唱。

[谱例 4—4] 越剧尺字调唱腔《久别重逢梁山伯》

久别重逢梁山伯，倒叫我又是欢喜

又伤悲，喜的是今日与他重相会，

悲的是美满姻缘已拆开。

二、两节式腔句

腔句由两个腔节组成，腔节与腔节之间用垫头、过门或休止、闪板起唱、延长音等，把它们隔离开来。常用在叙述性或抒情性唱段。如[谱例 4—3]京剧《空城计·城楼》【西皮流水】，几乎每个腔句都是由两个明显分开的腔节组成。

我正在城楼 观山景，
耳听得城外 乱纷纷。
旌旗招展 空翻影，
却原来是司呀马 发来的兵。

据刘正维研究^①，两节式腔句还可以分为两类：

1. 眼起前长后短两节式 即：从眼起、中眼起、头眼起或闪板（枹眼）起，而断开末尾腔节形成前长后短形式的腔句。如：秦腔《赶坡》中，“他言说宝川休盹睡，出得寒窑接江山”，上下句均从眼上起唱，前四、五个字连成一个长腔节，最后三个字断开成为一个短腔节。

[谱例 4—5] 秦腔《赶坡》【苦音二六板】^⑤



汉剧《二度梅》【快西皮】“汉高祖灭群雄（过门）一统疆土，我唐朝称鼎盛（过门）万里版图”。上下句均从中眼起，前六字为一个腔节，后四个字为断开的末腔节，形成中眼起分尾两节式腔句。

[谱例 4—6] 汉剧《二度梅》【快西皮】⑥



评剧《张羽煮海》剧中人琼莲《相思》唱段中的“我这里急你那里盼，两下里心焦灼望眼欲穿”，上下句都是头眼起唱，前四字、六字一个腔节，后四字为一个腔节。

[谱例 4—7] 评剧《张羽煮海》“相思”唱段^⑦



京剧《玉堂春·女起解》中苏三唱的【西皮流水】“过往君子听我言”，两个腔节都是闪板（枵眼）起唱。

[谱例 4—8] 京剧《玉堂春·女起解》【西皮流水】^⑧



2. 板起前短后长两节式 即：头三字或两字为一个腔节，后面七字或五字一气呵成。如：京剧《捉放曹》陈宫唱《听他言吓得我心惊胆怕》【西皮快二六】开头：“休道我言语多必有奸诈，你本是大义人把事做差。”上句起于板上，前三字为一个腔节，后七字为一个腔节；下句起于眼上，也是前三字为一个腔节，后七字为一个腔节。

[谱例 4—9] 京剧《捉放曹》“听他言吓得我心惊胆怕”^⑨



京剧《借东风》诸葛亮《祭坛》【二黄原板】中，“庞士元献连环俱已停当，数九天少东风急坏了周郎。料定了甲子日东风必降，南屏山设坛台足踏魁罡。”上下句均起于板上，前三字一个腔节，后七字一个腔节，形成前短后长结构。

[谱例 4—10] 京剧《借东风》诸葛亮《祭坛》【二黄原板】^⑩

那 庞士元 献连环 俱 已 停 (呐)

当, 数九天 少东风 急 坏了 周 郎。 我

料定了 甲子日 东 风 必 (呀) 降,

南 屏 山 设坛台 足 踏 魁 罡。

三、三节式腔句

三节式腔句，指的是一个腔句由三个腔节组成，腔节与腔节之间用垫头、过门或休止、延长音等作为标记，把它们明显分隔开来。常用在戏曲的导板、慢板或原板唱腔，多用于抒情场合，适于自由地尽情地抒发内心感情。如：

京剧《逍遥津》献帝《逼宫》唱段中的【二黄导板】，“父子们在宫院伤心落泪”，分别以三、三、四字各为一个腔节，共三个腔节组成腔句，用自由悠长的节奏，高昂激越、起伏跌宕的旋律音调，变化丰富的拖腔，抒发了献帝内心的悲怨激愤之情。

[谱例 4—11] 京剧《逍遥津》献帝唱《逼宫》【二黄导板】^⑪

父(哇)子

们(呐)

在官院

伤心落

泪(呀)。

评剧《张羽煮海》琼莲《相思》唱段【反调慢板】中的“恨父王把骨肉恩情全割断，大不该关我在黑石牢间”。上下句均从头眼起唱，各由三个腔节组成一个腔句。

[谱例 4—12] 评剧《张羽煮海》琼莲《相思》唱段【反调慢板】^⑫



四、变体腔句

变体腔句，是在以上基本腔句基础上，运用扩充、压缩手法，对之进行变化而形成的腔句。主要变化手法可分扩充、压缩两大类。

(一) 扩充

扩充有搭腔、加衬、加垛、重句等。

1. 搭腔

搭腔，指的是在基本腔句所含基本腔节基础上增添的附加腔节。根据搭腔在腔句中所在的部位，有搭头、搭腰、搭尾之分。

搭头，是在腔句所含原有基本腔节之前增加的附加腔节，也称为帽头，或戴帽。其唱词不属正句，而具附加唱词意义。如：沪剧《罗汉钱》艾艾、小晚唱段《金黄澄亮罗汉钱》中“罗汉钱呀，团团圆圆做夫妻”的“罗汉钱呀”就是附加唱词，由此，唱腔也在原有连贯式腔句之前增加了一个附加腔节。

[谱例 4—13] 沪剧《罗汉钱》艾艾、小晚唱段《金黄澄亮罗汉钱》^⑬



搭腰，是在腔句的中间部位增加的附加腔节。其唱词也不属于正句，而是属于附加唱词。如：豫剧《断桥》白素贞《哭哭啼啼把官人急忙搀起》的“奴官人你绝情义，我的官人（哪！）恩爱全丢”，其中，“我的官人哪”就是正词之外的附加词，因此唱腔在腔句的腰部增加了一个腔节。

[谱例 4—14] 豫剧《断桥》白素贞《哭哭啼啼把官人急忙搀起》^⑭



又如：豫剧《断桥》白素贞《恨上来骂法海不如禽兽》的第二句唱词，原基本唱词应当是“你害得俺无亲无故那里投奔”，在“你害得俺”之后的中间部位增加了“一无有亲哪，二还无有故，无亲无故，孤苦伶仃”再接“那里投奔”，使唱腔也增加了三个腔节。

[谱例 4—15] 《断桥》白素贞《恨上来骂法海不如禽兽》^⑮



搭尾，是在腔句末尾部位增加的附加腔节。其唱词也属附加，不属正词。如：京剧《二堂舍子》刘彦昌《昔日里有一个孤

竹君》中的“我本当带沉香秦府偿命”，之后，增加了“我的儿（喏）！”其唱腔也就在腔句尾部增加了新的扩充腔节，形成搭尾。

[谱例 4—16] 京剧《二堂舍子》刘彦昌《昔日里有一个孤竹君》^{①⑥}



2. 加衬、加垛

加衬，是在唱词中加入衬词、衬字，以此渲染气氛。与此相适应的，在腔句中也增加了新的腔节。如：黑龙江省绥化民歌《上茨山》，其歌词基本句式应当是：“清晨早起忙梳洗，梳洗打扮上茨山。”如果只是演唱这些唱词的话，上句只有两个腔节、4小节，下句三个腔节、6小节。然而，为了使感情表达更为充分，歌词中增加了许多衬词，如：“得儿腊梅得儿腊梅”、“得儿腊梅呀呀哟呀”、“哪哎咳哎哎呀啊”等，上句增加了两个腔节，扩充为8小节，下句增加了两个腔节，扩充为11小节，并增加了下句的衬字换头重复句（7小节），使歌曲的活跃欢快情绪表现得更加生动。

[谱例 4—17] 黑龙江绥化民歌《上茨山》^{①⑦}

衬词腔节



清(啊) 晨(哪) 早(哇) 起(呀) (得儿 腊梅 得儿 腊梅), 忙呀忙梳

衬词腔节



洗(得儿腊梅 呀呀 哟 呀), 梳(呀)洗(呀) 打(呀)扮(哪)

衬词腔节



(腊 呀梅 呀腊 梅, 得儿腊梅 哟哟 哟) 要上茨

衬词腔节



山 (哪 哎咳哎 哎呀 啊, 哼 哎哎咳

衬词腔节



呀 啊), 要上茨 山 (哪 哎 哎呀 啊)。

垛字句指的是以相同字数的较为短小的句式作多次反复，来加深内容的表达。与此相适应的，腔句中也要增加相同结构的腔音列、腔节的重复，来歌唱这些垛字句，因此，造成了腔节的增多和腔句句幅的扩充。如：山西河曲民歌《瞅你两回》，由两段歌词构成。其各段基本歌词只有上下两句：“头一回瞅你来呀，累了一头汗；走到你家大门口呀，作了难呀亲亲。第二回瞅你来呀，进了你家门；我看见小亲亲呀，爱煞人呀亲亲。”其基本曲调为连贯式上下句，第一腔段，上句4小节，下句6小节；第二腔段，上句4小节，下句6小节。但是，为了描写路上转沟爬山的情景、大门口难为情的心理、进门时的动态、小亲亲的可爱形象，在各上下句的中间部位都加上了垛字句，如：“十里路途，

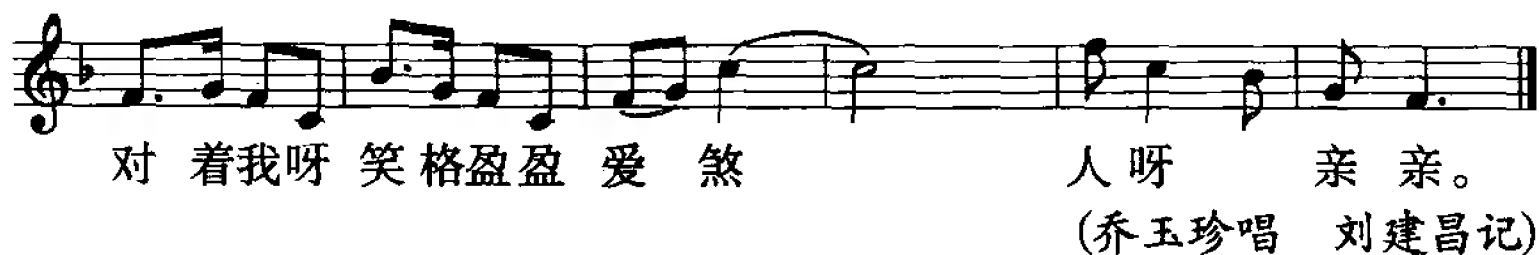
过了一道河呀，转了个沟沟，爬了一道山呀”；“心垂垂跳呀，脸蛋蛋烧呀，进又不敢进呀，退又不敢退呀”；“门口上转呀，窗台台上望呀，整了整衣呀，按了按心”；“红格丹丹，白格生生，走起路来，轻格飘飘，干起活来，巧格灵灵”。各腔句中，都插入了由宽腔音列 do—re—do—低音 sol、中音 sol—re—do—低音 sol 构成的腔节，各腔句分别扩充了 4、4、4、8 小节，其腔句结构如以下图示： $A[a(8)+a'(10)]+A'[a(8)+a^2(14)]$

[谱例 4—18] 山西河曲民歌《瞅你两回》^⑬

节奏较自由



头一回 瞅你来呀，十里路途 过了一道河呀，
转了个沟沟 爬了一道山呀，累了一头汗。 走到你家
大门口呀，心垂垂跳呀 脸蛋蛋烧呀，进又不敢进呀，退又不想退呀，
作了 难呀 亲亲。 第二回 瞅你来呀，
门口上转呀，窗台台上望呀，整了整衣呀，按了按心呀，
进了你家门。 我看见 小亲亲呀 红格丹丹，
白格生生，走起路来 轻格飘飘 干起活来 巧格灵灵，



以上《瞅你两回》属于在腔句中间加垛的“垛腰”形式。此外，尚有在腔句开头加垛的“垛头”。如：京剧《白虎大堂奉了命》【二黄导板】之后转【垛板回龙】，其唱词：“都只为、救孤儿、舍亲生、连累了、年迈苍苍、受苦刑，眼见得两离分。”这一开始的以三字组为主的垛字，就属于垛头，唱腔以两拍一个小近腔音列、窄腔音列来歌唱一个垛字组，使腔句扩充了十二拍，然后才是由两个腔节构成的两节式基本腔句。

[谱例 4—19] 京剧《白虎大堂奉了命》【垛板回龙】^{①9}



3. 重句

重句，指的是将某一腔句做完全或部分重复。比较常见的是换头、重尾。如山西民歌《走绛州》，上句第6~9小节，是前5小节的部分重复，把第3小节第一拍的纯四度音列给予反复再原样出现第4、5小节；下句是运用加衬与重句相结合的手法来进行扩充，扩充部分的第1~6小节（全曲的第14~19小节）是衬字：“筐儿绳儿刺啦啦啦嘞，路旁树儿柳叶子儿青，青呀青呀青呀青呀青呀。”第7~10小节（全曲第20~23小节）是下句原型

的换头式变化反复。

[谱例 4—20] 山西民歌《走绛州》^②

中速稍快

1. 一 根 扁 担 软 溜溜得 溜(呀 呼 嗨),
重句
软 溜 软 溜 软 溜 软 溜 溜 (呀 呼 嗨),
担 上 了 扁 担 走 绛 州, 筐 儿 绳 儿
加衬
刺 啦 啦 啦 嘞, 路 旁 树 儿 柳 叶 子 儿 青, 青 呀 青 呀
重句
青 呀 青 呀 青 呀, (哎 咳 哎 咳 哟 啊 嗨) 走 绛 州。

(二) 压缩

压缩,指的是在基本腔句的基础上压缩篇幅,减少腔节。一般说来,往往伴随着唱词字数的减缩。如京剧《生死牌》中的一段旦角【西皮二六】,两对上下句的唱词都变成五字句:第一对上下句唱腔都用连贯式腔句,各占2.5板和4.5板;第二对上下句唱腔的上句含两个腔节,占3.5板,下句为连贯式腔句,3板。这些唱词字数、腔节数、腔节幅度都比一般【西皮二六】的基本腔句有所减少。一般【西皮二六】的唱词有十字句和七字句,这段旦角唱段的唱词原型应该是七字句,现变为五字句,各句均减少了两个字。一般旦角【西皮二六】上下句腔节结构为:^②

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|---|---|--|----|----|--|----|---|--|---|---|--|----|---|--|---|----|---|----|---|--|
| 上句 | X | 0 | | X. | (0 | | 0) | X | | X | - | | X. | 0 | | 0 | X | | X. | 0 | |
| | 一 | | | 二 | | | | 三 | | 四 | | | 五 | | | | 六 | | 七 | | |
| 下句 | 0 | X | | X. | (0 | | X | X | | 0 | 0 | | X | X | | X | (0 | | X. | 0 | |
| | 一 | | | 二 | | | 三 | 四 | | | | | 五 | 六 | | | | 七 | | | |

上下句均含三个腔节，七板，这段旦角唱段的各腔句的腔节数分别减少 2、2、1、2，板数分别减少 4.5、2.5、3.5、4 板。

[谱例 4—21] 京剧《生死牌》旦角【西皮二六】^②

露 冷 萱 堂 静， 云 迷

椿 影 冥。 幸

有 姨 母 在，

弱 女 免 孤 零。

五、特殊腔句

在中国传统音乐的结构层次中，有些乐种，除在一般腔句及其运用方面形成了较为普遍的规式之外，还形成了一些特殊腔句，它们有相对固定的腔音列、腔节、板式、板数、节奏，出现在相对固定的结构部位，有相对固定的表情功能。在具体运用时，既要遵循这些相对固定的规式，又可根据内容、感情表现的需要和各人的理解对之进行变化。

如，豫剧【慢板上韵】的变化腔有：三句腔、两句腔、一句腔；下韵的变化唱法有：一串铃、拐头腔、倒桩句、一口喃。豫

剧【慢二八板】的变化唱法有：垛句腔、一串铃、上韵挑腔；【飞板】的上韵有一般唱法、挑腔唱法，下韵有一般唱法、破腔唱法、锁腔唱法。

在秦腔中，有一种特殊的拖腔，叫彩腔，俗称二音子。据肖炳《秦腔音乐唱板浅释》的研究成果^③，彩腔是一种用假声演唱的特殊腔句，常用在人物感情异常激动和戏剧情节发展的高潮。有慢板彩腔、二导板彩腔、代板彩腔、垫板彩腔等。慢板彩腔含苦音类的苦中乐、软三滴水、哭腔子，欢音类的麻鞋底、硬三滴水、十三腔。二导板彩腔分苦音导板序、欢音导板腔。代板彩腔只有唱场腔。垫板彩腔叫大起板腔。这些彩腔，或者插入基本腔句之中、之后（如慢板彩腔），或者作为大段唱腔的首句（如垫板彩腔）。

第四节

腔句与腔韵

腔韵作为腔句的一个重要而特殊的组成部分，按其在各腔句中的结构位置，有：句头韵、句中韵、句尾韵和上下句首尾呼应等形式。

一、句头韵

腔韵出现于腔句开头的，称为句头韵。如前曾分析过的昆曲南曲《金雀记·乔醋》小生唱【太师引】开头“顿心惊”、“看将

来”、“细端详”等，用高音区的窄腔音列一字一音地唱出，突出剧中人的惊讶，或展望，或集中注意力思索的情绪。可作为句头韵看待。

又如福建南音《出汉关》，一开头就在“出”字上用了【潮阳春】腔韵的简化形式，接着在句末“此”字上又用了其基本形式——拖腔。此后，在凡有【潮阳春】低韵出现的乐句中，都以该腔韵的简化形式开头。使其主导音调从一开始就给人以较为深刻的印象，句末又垫以大韵拖腔，更使印象进一步加深。然而，由于全曲中不时插以另一腔韵，并在谋篇布局上注意情感的抑扬起伏、节奏的徐疾变化，因此，既使主导音调鲜明突出，又终不给人以单调之感。

[谱例 4—22] 福建南音《出汉关》开头

出 (於) 汉 关, 来 到

此,

(江来好唱)

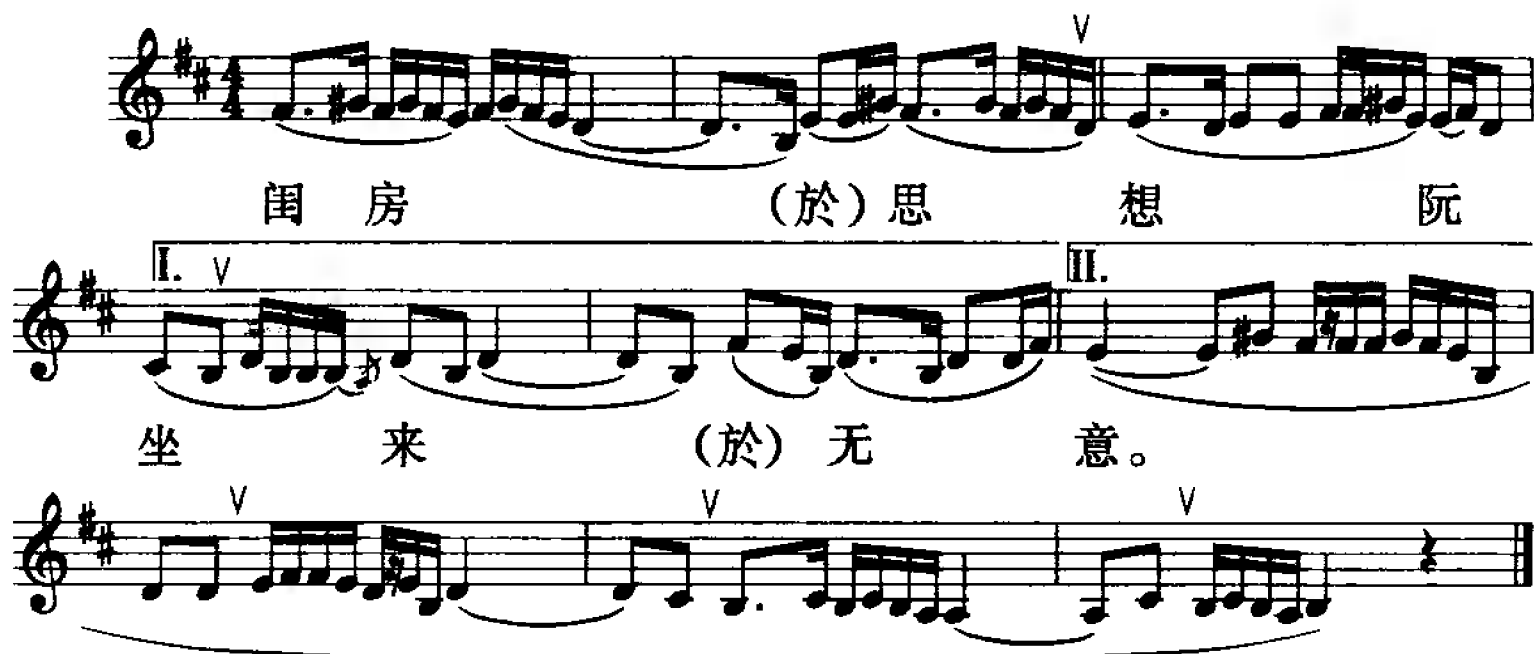
(引自《南曲选集》第30页，福建人民出版社1962年版)

二、句中韵

腔韵出现在基本句式中间的，称为句中韵。这种形式当与诗词中的同类押韵方式有关。沈伯时在《乐府指迷》中说：“词中多有句中韵，人多不晓。不惟读之可听，而歌时最要叶韵应拍，不可以为闲字而不押。”^②沈雄《古今词话》又说：“周筇谷言，换头二字用韵者，长调颇多，中间更有藏韵”^③。《憩园词话》也说：“宋词暗藏短韵，最易忽略。如【惜红衣】换头二字，【木兰

花慢】前后段第六七句平平二字，‘霜叶飞起’句第四字，皆应藏暗韵。此外似此者尚不少。换头二字尤多，虽宋词未必尽同，然精律者所制，则必用暗韵。”^{②⑥}在这里，所谓“藏韵”、“暗韵”皆与“句中韵”同义。福建南音中，作为声乐曲的“散曲”，实为词与曲调的综合，因此，词中的句中韵亦被运用于唱腔旋律。如：《恍惚残春》【潮阳春·五开花】中，【潮阳春】的滚门性腔韵，以简缩形式出现作为句中韵（【谱例 4—23】Ⅰ号处），【五开花】的曲牌性腔韵则接于其后作句尾韵（【谱例 4—23】Ⅱ号处）。由于结构位置的关系，【五开花】腔韵显然处于重要的突出地位。【潮阳春】腔韵虽次之，但却以其好似微波涟漪般的特性旋律，为曲调增添了回环往复的音乐美，并给人物内心感情的细致起伏变化带来微妙的异趣。

〔谱例 4—23〕福建南音《恍惚残春》片段



注：1 阮——音 gun，我。

(马香缎唱)

(引自《南曲选集》第 75 页，福建人民出版社 1962 年版)

三、句尾韵

句尾韵，是出现在腔句末尾的腔韵。这是中国传统音乐中，腔韵在腔句中运用的最常见的形式。其作用，除具有与诗词押韵相一致的“以同类乐音置于同一位置上的重复，构成声音回环之

美”外，还有明确调式、肯定基本情绪的意义。一般说来，在单韵循环的乐曲中，其腔韵多以调式主音结束；在双韵或多韵循环的乐曲中，亦常有一个腔韵作为收尾，在基本句式的重要结构位置的句末反复出现，从而使调式主音得以强调、明确。同时，腔韵中一定的旋律进行、节奏形式，亦往往与一定的表情特点紧相联系，所以，这一腔韵旋律在句末的反复出现，亦有肯定全曲基本情绪的作用。如《三哥暂宽》中，基本结构为上下句循环，全曲配以【潮阳春】旋律，而在重要结构位置的下句中，反复出现节奏舒缓、旋律低回的主要腔韵，加之【潮阳春】所具有的一字多腔、舒展流畅的旋律特点，因此，使益春劝留陈三时的宽慰语气得以恰切表现。全曲调式明确，曲调谐美。

[谱例 4—24] 福建南音《三哥暂宽》

中速 (开始慢)
【潮阳春】

三 哥 暂 宽 且 忍 气， 你 何 必 亏 心 却 阮^①娘 意！ 想 起 姻 缘 不 是 一 时， 天 恁 有 心 卜^②

下 约, 不 畏 春 鱼 不 肯食

饵。 论 恁 才

貌, 嫦 娥 也 着 倾 心 (於) 降

世。 阿 娘 伊 人 果 有 真

心, 三 哥 你 也 怎 舍 (於) 抛

弃, 阮 阿 娘 伊 人 果 有 真 心, 三 哥 你 也 怎 舍 (於) 抛

弃。

注：①阮——音 gun，我。②卜——要。

(引自《南曲选集》第 66 页，福建人民出版社 1962 年版)

在第三章“腔韵”相关论述中所举的例子，几乎都属句尾韵，由此也可以看出句尾韵在腔韵中的位置。

四、上下句首尾呼应

上下句首尾呼应，指的是上句之首以一腔韵开始，下句结尾又以另一腔韵收束；这首尾两腔韵之间在音调上互有关联，形成

对应关系。如《一间草厝》【望远行】，上句开头“一间草厝低成乜”中的“一间草厝”，用【望远行】的高韵，下句结尾“如针刺”则用低韵，构成上下句头尾的上下相承，始末相顺。

[谱例 4—25] 福建南音《一间草厝》片段

高韵

一 间 草 厝 (於)

低 都 成 乜^① 门前都是

蜘蛛经丝, 蚊 飞来 咬 (於) 人, (都)

疼 如 针 刺。

低韵

注：①成乜一成什么样子。

(引自《南曲选集》第 20 页，福建人民出版社 1962 年版)

注释：

①刘吉典《京剧音乐概论》第 166~168，人民音乐出版社，1993 年 7 月第 1 版，北京。

②刘正维《20 世纪戏曲音乐发展的多视角研究》第 310 页，中央音乐学院出版社，2004 年 12 月第 1 版，北京。

③同②第 310 页。

④同②第 313、314 页。

⑤肖炳编著《秦腔音乐唱板浅释》第 199、200 页，陕西人民出版社，1980 年 12 月第 1 版，西安。

⑥同④第 39 页。

⑦张译伦主编《中国戏曲唱腔精选〈第二卷〉》第325、326页。河南文艺出版社，2000年10月第11版，郑州。

⑧同⑦第一卷第394页。

⑨同⑧第41页。

⑩同⑧第41页。

⑪同⑧第35页。

⑫同⑦第322、323页。

⑬同⑦第三卷第314页。

⑭同⑦第18页。

⑮常静之《常香玉·唱腔选介》第52、53页，河南人民出版社，1981年9月第1版，郑州。

⑯同⑧第74页。

⑰乔建中编著《中国经典民歌鉴赏指南》（上）第53~55页，上海音乐出版社，2002年5月第1版，上海。

⑱《中国民间歌曲集成（山西卷）》第27页，人民音乐出版社，1990年6月第1版，北京。

⑲葛昌权编《杨宝森唱腔选》第70页，中国戏剧出版社，2003年1月第1版，北京。

⑳王耀华主编《中国民族音乐》第39、40页，上海音乐出版社，人民音乐出版社，2008年8月，上海。

㉑刘吉典编著《京剧音乐概论》第366、377页，人民音乐出版社，1993年7月第1版，北京。

㉒刘国杰《西皮二黄音乐概论》第472页，上海音乐出版社，1989年11月第1版，上海。

㉓肖炳编著《秦腔音乐唱板浅释》第116页，陕西人民出版社，1980年12月第1版，西安。

㉔宋·沈义父撰《乐府指迷·词多句中韵》，唐圭章编《词话丛编》第一册第238页，中华书局，1986年，北京。

㉕清·沈雄撰《古今词话·藏韵》，唐圭章编《词话丛编》第一册第

824 页，中华书局，1986 年，北京。

②⑥清·杜文澜撰《憩园词话卷一·论词三十则》，唐圭章编《词话丛编》第一册第 2856 页，中华书局，1986 年，北京。

第五章

腔段

第一节 概述

第二节 腔段与腔句

第一节

概述

在中国传统音乐结构层次中，腔段指的是乐意完整或相对完整的结构单位。一般由两个或两个以上的腔句组成。也有只用一个腔句的。所谓“乐意完整”，指的是有些短小的器乐曲或声乐曲的“腔调”只有一个腔段，这一腔段与腔调相重叠相统一，表达了完整的乐意。所谓“乐意相对完整”，指的是有些器乐曲或声乐曲的腔调由多个腔段组合而成，各腔段仅表达了部分乐意，腔调的整体乐意乃由众多腔段的综合才得以完整表达。

在表达完整或相对完整乐意这一点上，中国传统音乐结构层次中的腔段与欧洲音乐中的乐段相同。但是，由于中国传统音乐创作方式的一曲多变运用，腔段含有一定曲调框架或曲调框架组成部分的意义，所以，在所含腔句数、腔句组合形式、腔韵运用等方面都有约定俗成的规式，而与欧洲音乐专曲专用的乐段相区别。

第二节

腔段与腔句

根据腔段内部所含的腔句数，腔段大致有：一句体、两句体、三句体、四句体、五句体和多句体等。

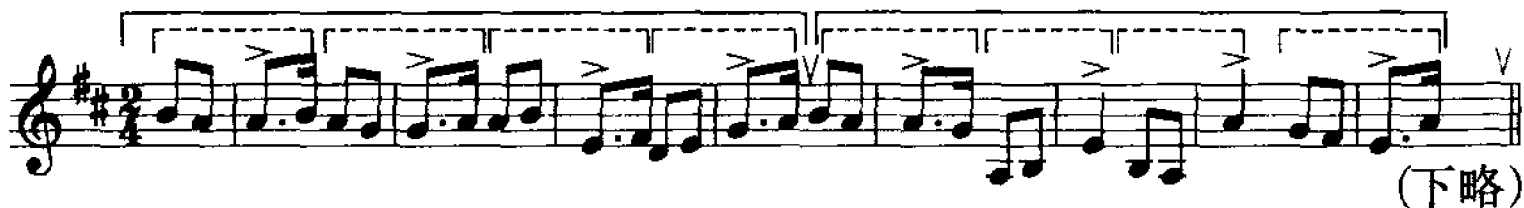
一、一句体

一句体，指的是由一个腔句及其反复或变化反复构成的具有相对完整乐意的腔段。据杨放的研究^①，有乐节连续变奏、短腔句连续变奏、完整腔句反复与变奏等。

(一) 乐节连续变奏

这是由包含一个弱拍和一个强拍的腔音列作为种子，以它的不断变化重复来表达乐思。常见于民间舞曲或舞蹈歌。如云南省红河北岸彝族尼苏人的舞曲《正弦调》^②，从弱拍到强拍的短小腔音列不断地变化重复，一环紧扣一环地向前延伸，而与舞蹈的持续进行相联系。

[谱例 5—1] 彝族《正弦调》



(二) 短腔句连续变奏

这是由包含两个强拍和两个弱拍的短腔句为基础而作连续变

奏的腔段。音乐运动过程中，短腔句的前半部分常作变化，后半部分则保持基本不变，亦即其腔韵是相当稳定的。例如云南双柏县彝族纳苏人民歌《四弦调》^③，以两小节为一个短腔句，每次重复，其前一小节均随歌词内容和情绪的变化而变化，后半部分保持不变：do—低音 la—mi，具有腔韵的意义。

[谱例 5—2] 彝族《四弦调》

东方天亮 星(哩啰哩),西方过天 星(哩啰哩),北方北斗
星(哩),石碑山脚下(哩),绿汁江边上(哩),
彝家好玩了(哩啰哩),彝家幸福 彝家幸福长(哩啰哩)!

云南弥勒县西山区彝族阿细人《欢乐舞》(又名《阿细跳月》),以五拍为一个单位,前三拍旋律作即兴变化,后两拍为乐队的小过门。全曲贯穿着大腔音列的多种变体。

[谱例 5—3] 彝族的《欢乐舞》^④

(三) 完整腔句反复与变化反复

这是由一个腔句的反复或变化反复构成的具有完整或相对完整乐意的结构单位。这种结构形式存在于许多民间音乐,如山歌、舞歌、情歌、儿歌等体裁形式中。

[谱例 5—4] 是一首贵州凤冈县山歌,以含两个腔节的一个

腔句的不断反复来歌唱，大致框架不变，贯穿着由 $\sharp do-mi-sol$ 构成的减腔音列，但具体歌唱时往往根据歌词的内容、情绪、声调而稍作变化。

[谱例 5—4] 贵州凤冈山歌《昨夜等郎郎不来》^⑤

(甲) 昨夜等郎 来(也 哟 呃) 郎不来(哟)。

(乙) (也) (你)把我的烧了(喂 呃 哟 哟)

哟) 几回柴(也 呃)。 (甲)(你)瓦罐煨鸡(也 哟)

炖耙了(哇)啊) (乙) (耶) (你)油煎的豆腐

(啰 哦) (齐) (哟 哟) 起青苔(也)。

[谱例 5—5] 是一首云南省巍山县彝族腊鲁人的舞蹈歌《打歌调》，由三个腔节构成一个腔句，前两个腔节唱实词，后一个腔节唱衬词，一个腔句为一个腔段。

[谱例 5—5] 彝族《打歌调》^⑥

唱玩来来唱玩来， 一家一调唱玩来， (阿苏则尼哟 咧)。

二、两句体

两句体指的是由两个腔句组成的腔段。这是被中国传统音乐众多体裁使用的基本结构形式。据乔建中研究^⑦，以这种腔段为基础构成的腔调，被运用在以下各类传统音乐品种中。①北方四

种“山歌”：陕北信天游；晋西北山曲、左权县开花调；内蒙古西部的爬山调；甘肃、青海、宁夏三省交会地带的花儿。②北方说唱中的鼓词，如京韵大鼓、梅花大鼓、京东大鼓、沧州木板大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、潞安大鼓、襄垣大鼓、东北大鼓、山东大鼓、胶东大鼓、河洛大鼓、陕北说书及湖北大鼓、安徽大鼓等。③南方说唱中的弹词，如苏州弹词、扬州弹词、四明南词、绍兴平湖调等。④北方梆子腔系的地方剧种，如秦腔、豫剧、晋剧、蒲剧、河北梆子、山东梆子、滇剧丝弦腔、川剧弹戏等。⑤皮黄腔系的戏曲剧种，如京剧、徽剧、汉剧、湘剧、川剧、粤剧、桂剧、赣剧、滇剧等。⑥各地劳动号子、西南高原部分山歌、部分少数民族民歌的某些曲目。

（一）重复式和变化重复式两句体、扩充式两句体、移位式两句体、衍展式两句体、展开式两句体

根据腔句之间使用音乐素材的关系，两句体腔段大致有以下几种类型：重复式和变化重复式两句体、扩充式两句体、移位式两句体、衍展式两句体、展开式两句体等。

1. 重复式和变化重复式两句体

这是以重复为基础的两句体腔段，指的是上下句之间所使用的音乐素材基本相同，只是结束音或部分音乐素材不同。

最为典型的就是下句各腔音列、腔节都是上句的原样重复，只是上下腔句的结束音不同，民间称之为“同干”，也就是说，上下两个腔句的主体基本相同，只是落音相异，就像是一棵树干上分出来的两根枝桠似的。如陕西省府谷县山曲《一出大门朝南瞭》，上下两个腔句的旋律、节奏完全相同，只有最后两个音不同，上句为 do—la，下句为 sol—re。

[谱例 5—6] 府谷县山曲《一出大门朝南瞭》^⑧



还有两种变化重复的两句体腔段：一是换头、合尾；一是合头、换尾。

换头、合尾，指的是上下腔句之间，开头或前半部分不同，后半部分完全相同，由此使两个腔句之间保持了紧密的联系。如：陕西省米脂县信天游《一心要参加八路军》，上句与下句之间，头两小节不同，后两小节基本上相同，具有“合尾”的性质。

[谱例 5—7] 米脂县信天游《一心要参加八路军》^⑨



合头、换尾，指的是上下腔句之间，前半部分相同，后半部分不同，以此变化使两个腔句之间具有了一定的发展、对比，推动乐思的展开。如：陕西省府谷县山曲《朋友好交口难开》，上下腔句各八小节，其中，上下腔句的前四小节完全相同，后四小节形成了一高一低的变化，上句后四小节音区活动在 mi—高音 mi 之间，腔音列含四度 (mi—la、sol—高音 do)、小六度 (高音 do—中音 mi)、五度 (mi—低音 la) 进行，音乐具有较强的推动力；下句后四小节音区活动在低音 sol—中音 mi 之间，用近腔音列和窄腔音列，逐渐趋于平稳，结束在调式主音，具有完满的

终止感。

[谱例 5—8] 府谷县山曲《朋友好交口难开》^⑩

伙计 (那个)好 搭 (哎 嗨哟 哎哟哟哟 哎 嘞哟哟)

心 难 呀 揣, 朋 友 (那个)好 交

(哎 嗨哟 哎哟哟哟 哎哟哟哟) 口 难 开。

2. 扩充式两句体

扩充式两句体，指的是在原有约定俗成的句幅的基础上，通过重复、变奏、加衬、加垛等方式，对其中某一腔句或两个腔句进行扩充的两句体腔段。前曾在“腔句”部分所列举过的《瞅你两回》就是一个典型的民歌例子（请参见[谱例 4—18]）。下面举的例子是京韵大鼓《丑末寅初》，头一腔段是一个比较典型的扩充式两句体曲艺唱腔例子。其唱词属上下句式，上句八字，介于一般的七字句、十字句之间；下句三十七字，其基本唱词应当是“天上星减去了辉煌”八字，在此为基础加上了四字、三字的垛字句，对基本唱词所表现的意境作了详细生动的补充描述。与唱词相适应，《丑末寅初》的唱腔也由两个腔句构成，上句五小节，末眼起，中眼落，分为两个腔节，中间有一小节的“垫”；下句，演唱基本唱词的唱腔只有四小节，但是为了演唱垛字句唱词，又增加了九小节，一共十三小节，使其乐思在展开性的陈述中得以大大丰富。

[谱例 5—9] 京韵大鼓《丑末寅初》第一腔段^⑪



湖南民歌《失枚针》的主体由两个乐句构成。第一腔句含八个腔节，连小过门共二十三小节，第二腔句为连贯式不分腔节的腔句，四小节。第一腔句的扩充主要运用的是核心音调变奏、引伸手法，其核心音调为 re—低音 mi—sol—sol，先是拉宽节奏，后是引出低音 mi—sol—re—mi—sol—sol，重复一遍之后，以 sol 音的多次反复再转到由本腔句开头四小节变化而来的含变宫音的窄腔音列低音 si—la—中音 re—低音 si—la，以此大幅度的变奏、引申来深化感情的表现。

[谱例 5—10] 湖南民歌《失枚针》^②





3. 移位式两句体

这是在上下腔句的音乐素材之间, 以上句为基础, 运用移位手法进行变化, 而生发出下句曲调, 使上下腔句之间既有紧密联系, 又有较大的变化。如陕西省府谷县山曲《你把哥哥的心扰乱》, 上句旋律活动在 la—高音 sol 之间, 腔音列主要为高音 re—sol—re—do—re、高音 do—中音 si—la—sol—fa—sol—la; 下句基本上是上句的下四度、下五度移位, 旋律音区主要活动在 re—高音 re 之间, 下句前半部分的主要腔音列是 la—高音 re—中音 la—sol—la, 是上句前半部分的下四度移位, 下句后半部分的腔音列是 sol—fa—mi—re, 低音 la—中音 do—re, 是上句后半部分的下五度移位。

[谱例 5—11] 陕北民歌《你把哥哥的心扰乱》^⑬



4. 衍展式两句体

衍展式两句体腔段, 指的是下句旋律以上句某片段为基础作

变化、引申，而使之得以扩充、展开的腔段。如青海循化、同仁撒拉族少年《河里的浪头翻三翻》，由上下两个腔句组成，上句包括宽腔音列 la—高音 re—中音 la—sol，窄腔音列高音 re—do—中音 la，腔幅为五小节；下句则紧紧抓住上句的宽腔音列、窄腔音列不放，先是往下出现 la—sol—sol—re—re—sol，再出现高音 re—do—中音 la；然后再往下出现 la—高音 do—中音 mi—re—re；又回到 sol—la—高音 do—中音 la；再往上，出现高音 re—sol—re，回到 la—sol—高音 do—中音 la；又往上，出现高音 re—re—sol，再回到 la—高音 do—中音 la—la，下行 la—sol—la—sol—sol—sol—sol—sol，如此引申、扩展，使下腔句的篇幅得到了扩充，变为十二小节。感情得以充分抒发。

[谱例 5—12] 撒拉族少年《河里的浪头翻三翻》^⑭

(哎) 马步芳修下的乐家湾

(哟), (哎) 拔走了我心中的“少年”(呀); (水红花的

大哥哥 哎你走哩么, 尕妹坐哟, 噢

你是吃粮人呀 哩是)。

5. 展开式两句体

展开式两句体，指的是上下两个腔句之间窄看没有什么直接的重复、移位、衍展关系，但是如果进一步分析，仍然可以从下句寻找出上句的诸多内在因素，只是作了更多变化、展开而已。如陕西省府谷县山曲“三道屹梁调”《掏沙蒿》，下句与上句几乎找不到直接重复的旋律，但是如果仔细分析，下句还是以上句为

基础作变化、展开而来。下句的第一小节实际上是上句第一、二小节的反向简化（见①——号处）；下句的第二小节是上句第三小节和第四小节前半的减化，只是把 mi 音升高了八度（见②——号处）；下句的第三小节至第七小节是上句第五、六小节的反向、扩充、自由变化和改变落音（由 do 变为低音 la）的展开（见③——号处）。所以，这是一首属于展开式两句体的腔段。

[谱例 5—13] 陕西府谷山曲《掏沙蒿》^⑮



黄蒿 钵(嘞)钵(哎哟 哟哎哟哟) 芨 芨(里)草,
都是我们的 庄户人 (哎哟哟 哎哟哟哎哟哟 过光景的 宝。

(二) 连贯式两句体、分腔节两句体与连贯式分腔节式综合性两句体

1. 连贯式两句体

连贯式两句体，指的是腔句内部或腔句之间不用间奏、过门，也没有明显的延长音把腔节分隔开来，而是紧相连接的。这种形式多用在民间歌曲中。如陕西神木县山曲《四面下雨当中晴》，上下腔句均不分腔节，各由四个小节一气呵成。

[谱例 5—14] 陕西神木县山曲《四面下雨当中晴》^⑯



四面(呀)下 雨 当中(呀)晴, 千里(呀)路 上 近亲(哟) 亲。

2. 分腔节两句体

分腔节两句体，指的是上下腔句均有以过门或延长音、休止符为标志而分隔开来的两个或三个腔节。常见于戏曲、曲艺，尤

其是北方鼓词类、梆子腔系、南方弹词、各地皮黄腔系等唱腔。各基本腔段在腔句所含腔节数、起落在板上或眼上、落在什么音等方面，都有一定规式。

如：京韵大鼓的平腔，上下腔句均由三个腔节组成，上句：“黄继光·见参谋长·焦急考虑”，下句：“在一旁·不由得心中·是想后思前”；均由中眼起，板上落，以较为平淡、朴素的旋律，一字一音的节奏，叙述故事。

[谱例 5—15] 京韵大鼓《黄继光》平腔腔段^①



苏州弹词唱腔，上下腔句均由两个腔节组成，如上句“云烟烟，烟云拢帘房；月濛濛，濛月色昏黄。”上句第一个腔节板起板落，第二个腔节眼起板落。尤其下句第二腔节的落音，经常在拖腔之后唱腔有一个小停顿，再唱出最后一个字。

[谱例 5—16] 苏州评弹上下句^②





秦腔苦音慢三眼，上下句均由三个腔节组成，上句第一腔节中眼起、板上落，第二腔节中眼起、末眼上落，第三腔节板上起、末眼落；下句第一腔节中眼起、末眼落，第二腔节板上起、板上落，第三腔节中眼起、板上落。上句落音为 fa，下句落音为 sol。

[谱例 5—17] 秦腔苦音慢三眼腔段^①



京剧老生【西皮原板】，上下句均分为三个腔节，各腔节的唱词字数，七字句为“二、二、三”，十字句为“三、三、四”。上句第一腔节为眼起眼落，第二腔节为板起眼落，第三腔节为板起眼落；下句第一腔节为眼起眼落，第二腔节为板起眼落，第三腔节为板起板落。上句落 re 音，下句落 do 音。

[谱例 5—18] 京剧【西皮原板】^②



3. 连贯式与分腔节式综合性两句体腔段

连贯式与分腔节式综合性两句体腔段，指的是上下两个腔句分别属于连贯式腔句与分腔节式腔句，形成综合性质。

陕北信天游，一般都是上句分成两个腔节，下句一气呵成。如陕北子洲县《把奴家黉在乡眷晃》，上句“倒灶鬼（你就）媒人”用窄腔音列之后八度大跳上行，在高音 sol 上作长时值延长，为一个腔节，“好吃（那就）糕”又是一个腔节，上句落于 do 音。下句“把奴家黉（duō）在乡眷晃”，是不分腔节的一气呵成，属于连贯式腔句，落在 sol 音，整个腔段为综合性腔段。

[谱例 5—19] 陕北子洲县《把奴家黉在乡眷晃》^②



山东惠民民歌《说了一个妇人性情刚》包括两个上下句的腔段。第一腔段上句属连贯式扩充腔句，含七小节，由中低音区窄腔音列回绕开始，然后以超宽腔音列上行大跳到高音区，几经回绕，落在 do 音；下句含两个腔节，分别由三小节和五小节构成，分别落在 sol 音和 do 音。第二个腔段的上句在第一腔段上句的

基础上，加上了十小节的垛句作为前缀，分别形成五个腔节，各腔节音区活动在 sol—高音 re 和 mi—高音 do 之间，分别落在 sol 音，加上原有的活动在 sol—高音 sol 之间、以八度大跳为特征、落在高音 do 的腔节，使上句扩充为六个腔节、十五个小节的大腔句；第二腔段的下句是第一腔段下句的压缩变化，为连贯式腔句。这两个腔段都是连贯式腔句与分腔节式腔句结合运用的综合性腔段。然而，两段腔段之间无论在腔句巨幅上有多大变化，腔节数有怎么样的增减，上下句的窄腔音列和超宽腔音列相结合的特性腔音列，和上下句的落音及其具有腔韵性质的腔节终止式是没有变化的。

[谱例 5—20] 山东惠民民歌《说了一个妇人性情刚》^②

第一腔段(上句)



说了一个妇人，

(下句)



她的心性呢 并无有



半点软。 妇人生来心性刚，

第二腔段(上句)



听俺从头说端详， 三天不和人吵闹，照着那个南墙那个



把头撞，照着那个南墙那个把头撞，

(下句)



照着南墙那个就把头来撞。

三、三句体

三句体，是由三个腔句组成的腔段。比起二句体、四句体的腔段，三句体的腔段较为少见。大致有如下三种类型：上下句扩展型、重复引申型和贯穿发展型。

（一）上下句扩展型三句体

上下句扩展型三句体，指的是三句体腔段的三个腔句可以明显地分为两个部分，类似于两个上句、一个下句，或者是一个上句、两个下句。这是因为三句体经常都作为两句体的扩展，当两句体不足以表现该乐思时，往往再扩展一个腔句来增添音乐表现的容量，所以，变成了三个腔句。

山东莱阳民歌《搬妹妹》是一首由三个腔句构成的腔段。其前两个腔句在腔音列和结束音方面都有许多共同之处，旋律以第一小节的窄腔音列为基础变化反复而成，第三、四小节是第一、二小节的反向进行，都以 sol 为终止音，因此，可以把这两个腔句看成是用变化反复手法构成的两个上句。第三个腔句则突破了窄腔音列的框架，出现了八度大跳的超宽腔音列进行，然后以第二小节的反向模进，音阶式下行来构成第六小节的终止式，圆满结束这一腔段。这就构成了类似于两个上句、一个下句的三句体腔段。

[谱例 5—21] 山东莱阳民歌《搬妹妹》^③

(上) 正月是新年, 初二到初三, 娘家的哥哥

(下) 来把九妹搬, 两眼泪不干。

青海湟中县汉族回族花儿《五更里东方发白了》，是一首一个上句、两个下句的三句体腔段。第一腔句由 sol 音开始，以窄腔音列上行到高音 re，再以宽腔音列上攀到高音 sol，下行到中音 la；第二腔句以第一腔句后半为基础引申为四小节，由宽腔音列和窄腔音列构成，结束在 sol 音，但由于节奏的短促，具有继续前进的趋势，于是以第二腔句换头合尾的方式变化为第三腔句，以 sol 长音作圆满终止。

[谱例 5—22] 青海湟中县花儿《五更里东方发白了》^{②4}

The musical score is written on three staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in a three-sentence structure. The lyrics are written below the notes.

I
一更里(嘛就)点灯 进(呀)房 门(耶哟),

II
身(呀)坐了 红(呀)油漆 的(呀)椅 子(呀 哎哟),

III
身(呀)坐了 红(呀)油漆 的(呀)椅 子。

(二) 重复引申型三句体

重复引申型三句体，指的是以第一腔句的材料为基础，作部分重复，并在重复中进行引申衍展的三句体腔段。如青海民歌《水红花令》，第一腔句五个小节，以宽腔音列和窄腔音列相结合的 sol—re—sol—la—高音 do—re 为第一腔节，接以高音 re—do—中音 la 的羽类窄宽音列为第二腔节，落在 la 音；第二腔句为第一腔句的简缩型的变化重复，三小节，落在 la 音；第三腔句为第一腔句的引伸扩展，并变化重复第一腔句的第四、五小节引向调式主音 sol，作圆满终止。

[谱例 5—23] 青海民歌《水红花令》^{②5}



(三) 贯穿发展型三句体

贯穿发展型三句体,指的是三个腔句之间没有直接的重复、衍展关系,形成自由展开式的腔段。如云南红河彝族尼苏人《情歌》,由三个腔句组成,第一腔句含超宽腔音列 do—低音 \downarrow si—中音 sol 和小近腔音列 mi—fa—sol,八小节,落音为 sol;第二腔句含小近腔音列 mi—fa—sol,十小节,落音为 mi;第三腔句含近似小腔音列 mi—sol— \downarrow si 和中二度音列 do— \downarrow si—do,十三小节,落音为 do (下滑到 \downarrow si)。旋律音调并没有明显的直接重复,但以小近腔音列为贯穿,形成贯穿发展型三句体腔段。

[谱例 5—24] 云南红河彝族尼苏人《情歌》^{②6}





四、四句体

四句体腔段，指的是由四个腔句组成的腔段。在中国传统音乐中，它和二句体腔段一起成为两种最重要的腔段形式。

四句体腔段主要运用在小调、南方山歌、南方部分曲艺、戏曲唱腔以及部分器乐曲等。

如果从各腔句之间音乐素材的运用关系来看，四句体腔段大致可以分为以下几种类型：起承转合式四句体、重复式四句体、移位式四句体、贯穿发展式四句体、正反合式四句体等。

（一）起承转合式四句体

这是四句体的基本结构形式。当与传统诗歌结构相关，因为在中国传统诗歌七字绝句中，经常出现这种结构形式。如：“床前明月光，疑是地上霜，举头望明月，低头思故乡。”（李白《静夜思》）

起承转合四句体腔段的最典型代表就是《孟姜女调》（见[谱例 6—4]）。四句各为四小节，以窄腔音列贯穿全曲，四个腔句落音分别为 re、低音 sol、la、sol，第二、四腔句均落在 sol 音，全曲属徵调式，第三腔句是以突出羽类色彩而构成“转”的。

越剧[尺字调慢板]、扬剧[梳妆台]、山东琴书[凤阳歌]、山东吕剧[四平调]等唱腔也属于起承转合四句体腔段。如越剧《梁山伯与祝英台·楼台会》的一段[尺字调慢板]，以活动在中低音区的窄腔音列作低回委婉的吟唱，这里的转是以下行的窄腔音列与前后构成对比，而形成的“转”。

[谱例 5—25] 越剧[尺字调慢板]②



山东胶县民歌《打花调》的“转”，则是通过强调清角音，用“以清角为宫”的宫音系统的变换来形成“转”。到第四腔句又回到原宫音系统，成为“合”部。

[谱例 5—26] 山东胶县民歌《打花调》²⁸



东北民间乐曲《江河水》的第一腔段的第三腔句则在篇幅上作了很大扩充，第一、二腔句分别为三、四小节，第三腔句为九小节，兼具“转”与“合”的功能，起着总结的作用，四小节的第四腔句变成了补充。

[谱例 5—27] 东北民间乐曲《江河水》第一段²⁹



陕西民歌《刘志丹》的“起承转合”的“合”部，具有总结性质。前三个腔句分别各为两小节，第一、二腔句为完全重复，活动在中高音区，落在 la 音；第三腔句活动在低音区，落在 re 音；第四腔句的第一腔节从中音区开始下行到低音区，后半部分再从高音区跌宕起伏下行到低音区，整个腔句六小节，无论从音乐素材、音域音区，或者是腔句句幅，都具有总结意义。因此，该“起承转合”实际已经转义为“起承转结”了。

[谱例 5—28] 陕西民歌《刘志丹》^③



(二) 重复式四句体

重复式四句体，指的是四个腔句至少有两个以上腔句的音乐

材料相同或基本相同。

西藏民歌《献上最洁白的哈达》，第二腔句是第一腔句的合头换尾（第二腔句的尾腔为第一腔句尾腔的下五度移位），第三腔句后半部是第二腔句后半部的变化重复，第四腔句是第二腔句的换头重复。

[谱例 5—29] 西藏民歌《献上最洁白的哈达》^③

天 上的白 云 呵，
你 若是一匹 快骏马，
我 愿骑着 你 一天就跑 到那 北 京
城， 看看 庄严的 天安 门。

陕西民歌《三十里铺》的第一、二腔句完全相同，第三腔句是第一、二腔句的换头（换了第一小节）重复，只有第四腔句不同，但是也有少部分重复。

[谱例 5—30] 陕西民歌《三十里铺》^④

提 起 家 来 家 有 名， 家 住 在
绥 德 三 十 里 铺 村； 四 妹 子 爱 见 那
三 哥 哥， 你 是 我 的 知 心 人。

泉州民歌《王大姐》的第二腔句是第一腔句的下方大二度自由移位变化，第三腔句是第一、二腔句的综合重复，第四腔句是第二腔句的完全重复。

[谱例 5—31] 泉州民歌《王大姐》^③

王厝有一个王大姐，今年年纪(依多)
二十二，会裁会剪(依多)好针黹，种作
檬模(依多)又伶俐。

(三) 移位式四句体

移位式四句体，指的是以第一腔句为基础，其他腔句都是第一腔句的上方、下方移位或自由移位。如山东民歌《暖小猪》，如果以第一腔句为基础的话，那么，第二腔句的前半部分是第一腔句的重复，后半部分是它的下方大二度自由移位；第三腔句的前半部分是第一腔句的上方大二度移位，后半部分是它的上方纯四度移位；第四腔句的前半部分是第一腔句前半部分上方纯四度的反向移位，后半部分是第一腔句后半部分的上方小七度移位。

由于四个腔句之间在旋律音调方面的重复和变化重复，所以，保持了全曲音乐素材的统一和联系。又因为各腔句之间移位的上下方向和音程度数的不同，又使它们形成了变化和发展，所以，推动了乐思的展开。

[谱例 5—32] 山东民歌《暖小猪》^④

I
俺 村 里 有 个(那) 王 国 兰, (哎 嗨 哟 哎 嗨
哟 哎 嗨 哟 哟 哟), II
他 是(那) 喂 猪 的
好 模 范, (哪 嗨 唉 哪 嗨 唉 哪 嗨 唉 唉 唉);
III
头 年 里 冬 天 冷 得 真 够 呛, (喂 得 儿 喂 得 儿 喂
得 儿 喂 喂 喂), IV
出 生 的 小 猪 冻 死
了, (哎 哟 喂 哎 哟 喂 哎 哟 喂 喂 喂)!

贵州彝族民歌《好股凉水落半坡》，如果以第一腔句为基础的话，那么第二腔句是它的下方小三度的五声性自由移位，第三腔句是它的下方小六度五声性自由移位，第四腔句是它的下方小三度五声性自由移位。

[谱例 5—33] 贵州彝族民歌《好股凉水落半坡》^⑤

I
好 股 凉 水 落 半 坡,
II
牛 来 吃 水 马 来 喝; III
天 干 不 见
IV
牛 脚 印, 六 月 不 见 小 情 哥。

(四) 贯穿发展式四句体

贯穿发展式四句体，指的是在四句体腔段的大部分腔句中贯穿着一个主要腔音列、节奏型，进行变化、发展，推动乐思的展开。如浙江民歌《作篓歌》，全曲为一个腔段，由四个腔句构成，在第一、二、四腔句中都具有以 re—低音 la 为原型，变化为 do—低音 la、低音 la—中音 mi、do—低音 la 等，八分音符节奏型，使全曲音乐形象鲜明、集中。

[谱例 5—34] 浙江民歌《作篓歌》^③

I
一根(里格)扁担挑不弯(格里啰里啰里啰里啰),

II
两只(里格)脚底磨沙滩(格里啰里啰里啰里啰),

III
一年三百六十(里格)天啊,祖祖辈辈挑盐

IV
担(呵呵里啰里啰里啰里啰里啰喂)。

(五) 正反合式四句体

正反合式四句体，指的是四个腔句的第一、四腔句之间比较有紧密的联系，第二、三腔句与第一、四腔句有较为明显的对比。如广东梅县松口山歌《桃花开来李花开》，由四个腔句构成，全曲以高音 mi—re—do—中音 la 羽类色彩窄腔音列为旋律音调特点，节奏自由。但是，由于各腔句落音的不同，所以形成了较为鲜明的对比，各腔句落音分别为高音 re、do、do、中音 la，其中，re 与 la 在调式色彩上比较接近，do 与它们有较大的区

别，因此，形成首尾呼应、中间对比的正反合结构形式。其结构图式为：ABB'C

[谱例 5—35] 广东梅县松口山歌《桃花开来李花开》^③

正
I
桃花就开 来 李花(哇) 开(哟),

反
II
□妹(就)转哩(呀) 几时来(哟); 有人 来往 搭封(哇)

合
IV
信(喏), 没人 来往 托梦(啊) 来(哟)。

(六) 加垛扩充式四句体

加垛扩充式四句体，指的是其四个腔句中有一个或两个腔句含有垛字句，以相同结构的腔音列的多次反复来歌唱这些垛字句，使其句幅得以扩充，而构成的四句体腔段。如广东梅县“梅城叠字山歌”《嫁郎爱嫁劳动郎》，歌词由四句构成，原来的基本唱词应当是七言四句体：“新打镰刀紧发光，老妹工作都在行；唔好嫁给郎当古，千万爱嫁劳动郎。”为了使内容表现得更好更充分，感情抒发更尽致，在每句唱词中，都加上了“垛句”（当地称“叠字”），使各句字数变为：14、26、33、58，其垛句以四字为基础，各句唱词的垛句有逐渐增加的趋势，使其句式呈逐渐扩充状态。其旋律结构幅度也得以逐渐扩充，各句如以近似拍数计算，为：11、16、16、25，其句幅也呈逐渐扩展态势。

[谱例 5—36] 广东梅县山歌《嫁郎爱嫁劳动郎》^④

快速

新 打 个^①镰刀 紧^②磨 紧 利。紧 擦(就)紧 发
(哎) 光(哦), (口话) 老 妹(呀) 你(啲) 紧 大(就) 紧 会 劳 动 生 产、
会 写 会 算、会 弹 会 唱、样 样 工 作(哇) 都 在 (呀) 行 (哦)
(嗬)。 老 妹 你 干 祈^③(哟) 唔 好 嫁 畀^④十 字
街 头 游 游 子 子^⑤ 好 食 懒 做, 花 花 假 假, 骗 骗 口 口^⑥ 个
郎 当 古^⑦(哦 嗬), 老 妹 你 干 祈 (哟) 爱^⑧ 嫁 深 山
壁 背 角 里^⑨ 烧 灰 打 炭^⑩ 战 天 斗 地、勤 勤 俭 俭、会 划 会 算、
老 老 实 实、乌 乌 赤 赤、背 囊^⑪ 上 晒 到 起 松 光 节^⑫
水 涿^⑬ 下 去 都 会 弹 (呀) 走 个 劳 动 (哇) 郎 (哦)。

(陈丙华唱 蓝培业、肖建兰记)

注:

①个: 的

⑧爱: 要。

②紧：越。

③千祈：千万。

④唔好嫁畀 [bi³]：不要嫁给。

⑤游游予予 [cog⁵]：游游荡荡。

⑥骗骗汰汰 [tad⁵]：油油滑滑，到处骗人。

⑦郎当古：流浪汉。

⑨壁背角里：偏僻的角落里。

⑩打炭：挖煤。

⑪背囊：背脊。

⑫松光节：饱含松脂的松树节。

⑬涿 [dug⁵]：淋。

五、五句体

五句体，指的是由五个腔句构成的腔段。在民间一般称之为五句子歌、赶五句，客家有五句板等。流传在湖北、湖南、安徽、广东、广西、四川、江苏、山西、陕西等地的民歌中。

其歌词一般都由五个七字句组成，除第三句不押韵之外，其余四句都要押韵。第一句为起句，第二句为承句，第三句为转句，第四句点明主题，第五句异峰突起，深化主题。如鄂西山歌“高高山上一树槐，手把栏杆望郎来，娘问女儿望啥子？我望槐花几时开。险乎说出望郎来。”前四句为一般的《槐花几时开》，在鄂西变成五句，最后一句异峰突起，点明主题。又如另一首湖北五句子山歌：“姐儿住在花草坪，身穿花衣花围裙，脚穿花鞋花路走，手拿花扇搨花人。花上加花爱煞人。”这里的第五句，既是生动的描述，又是发自肺腑的赞叹，锦上添花，光彩夺目。

按其各腔句音乐素材之间的关系有：重复式五句体、起承转合式五句体、加垛式五句体等。

（一）重复式五句体

重复式五句体，指的是第三、四、五句或第四、五两句基本上是第一、二句的完全重复或变化重复，形成 ABA'B'B'或 ABCA'B'的结构形式。

安徽山歌《棒槌打在石头上》由五个腔句构成。第一腔句六小节，旋律音区活动在低音 mi 至中音 la 之间，以窄腔音列为

主，偶有 do—低音 mi、中音 re—sol 之间的小六度、纯四度进行，落音为 sol；第二腔句三小节，音区活动在低音 sol—中音 sol 之间，前面一小节半的旋律是第一腔句第二、三小节的五声性下一音级的自由移位，后半部分是第一腔句后半的变化重复，落音为 sol；第三、四腔句是第一、二腔句的重复；第五腔句是第二腔句的重复。其结构图式为：A(6)+B(3)+A(6)+B(3)+B(3)。

[谱例 5—37] 安徽山歌《棒槌打在石头上》^{③⑨}

郎 在 田 里 来 薅 黄

秧 (来), (哎) 姐在(你小)坟 边 (来) (哎) 捶 衣 裳,

郎 薅(哎) 三 下 来 望 望 姐 (来), (哎)

姐 捶 三 下 (来) (哎) 望 望 郎, 棒 槌 打 在 (来) (哎) 石 头 上。

湖北蒲竹山歌《心中快活歌越多》，由五个腔句构成。其中，第四、五腔句是第一、二腔句的变化重复，分别落在 re、sol 音；第三腔句与之构成对比，落音为 la。其结构图式为 ABCA'B'。

[谱例 5—38] 湖北蒲竹山歌《心中快活歌越多》^{④⑩}

♩ = 72 自由地

一 阵 哦 嗬 一 阵 歌 (哎), 唱 得 日 头 (哎) 不 落 坡 (啊),



(二) 起承转合式五句体

起承转合式五句体,指的是五句之间形成互有联系又有对比的起承转合关系,其中,比较多的可能是第一腔句为“起”,第二、三腔句为“承”,第四腔句为“转”,第五腔句为“合”。如:广东梅县客家五句板《劝世歌》,第一腔句含两个腔节,六小节,旋律以窄腔音列和近腔音列为特点,落在调式主音 la 的上方四度音 re,为“起”部;第二、三腔句分别为四小节、五小节,仍以窄腔音列和近腔音列为特点,分别落在调式主音 la,为“承”部;第四腔句以近腔音列为起始,结束在窄腔音列,落在 do 音,在调式色彩上与前后形成鲜明的对比,为“转”部;第五腔句为第一腔句后半与第二、三腔句后半的综合,落在 la 音,与第二腔句构成呼应,是“合”部。

[谱例 5—39] 广东梅县五句板《劝世歌》^④





陕西民歌《跑旱船》以第一、二腔句分别为“起”、“承”部；第三、四腔句为“转”部，旋律分别往低音区和高音区扩展，构成平稳、低沉与高亢、富有活力的对比；第五腔句在中低音区平稳终止。

[谱例 5—40] 陕西民歌《跑旱船》^{④2}



(三) 衍展式五句体

衍展式五句体，指的是后一腔句用前一腔句的旋律音调为基

础作引申、繁衍而来。如广西民歌《十二月调》，由五个腔句组成，第一腔句是其基础；第二腔句在重复第一腔句的第一小节之后，以第一腔句第二小节为种子，变化繁衍出第二腔句后半部分；第三腔句是第一腔句的完全重复；第四腔句在重复第二腔句的前二小节半之后又引申出后两小节，并以四分音符的 la 音为落音，使其有继续展开乐思的趋向；第五腔句是以第四腔句最后两拍的 la—高音 do—中音 sol—la 为基础引申生发而成，由于旋律音调中突出运用了清角音 fa，所以形成了向下方五度宫音系统转换的效果，具有开放性意味。

[谱例 5—41] 广西民歌《十二月调》^④



春季里来是新春,(那个嗨 嗨 嗨 嗨),
雨水均匀好春耕,(嗨 嗨)
亚哥耙田把秧散,(那个嗨 嗨 嗨 嗨),
亚妹唱歌把秧插 把秧插(那个)把秧插, 亚妹
唱歌把秧插呀, (哎 哎 哎 哎)把秧插。

(四) 加垛式五句体

加垛式五句体，指的是在五个腔句的某一腔句或某两个腔句中出现同一结构词组的堆垒，与之相适应的旋律也出现同一音型的多次反复，而使该腔句篇幅得以扩充。

江西永新山歌《我们的山歌牛毛多》，由五个腔句组成。其

中，第一、二腔句的歌词分别为八字、七字，各含五小节、六小节，均属正常篇幅。第三、四腔句的歌词分别为二十五字，与此相适应的旋律出现了 la—高音 do 两音的多次重复，两个腔句分别为十小节、七小节，强调突出了歌手的水平和威力，山歌数量众多，“填满所有山窝窝”。最后以含两个腔节的六小节腔句作总结，画龙点睛地唱出：“再也不敢来对歌，歌太多。”

[谱例 5—42] 江西永新山歌《我们的山歌牛毛多》^④

我们的山歌牛毛 多 (哟 哟 嗨 哟嗨嗨 哪),

黄牛身上 摸 一 摸 (嗨 哟 嗨 哟 嗨嗨哟 哈),

吓走一个、两个、三个、四个、五个、六个、七个、八个、九个、十个老歌

手 (哟 哟 嗨 哟嗨嗨 哪), 填满十个、九个、八个、

七个、六个、五个、四个、三个、两个、一个 山窝窝 (喂 呢),

再也不敢 来对歌 (喂), 歌 太 (呀) 多 (喂)。

在湖北一带，有一种称为“赶五句”的歌唱形式，这是在第二或第三腔句之后，加数板式的垛句，以此来加强语气、渲染气氛。因其垛字句在歌唱时往往由慢渐快，故称“赶五句”，如湖北山歌《郎在高山喊高歌》，其第一、二、三句歌词都属正常句式，分别为七、七、十字，第四句扩充为四十七字，穿插了 10 个以四个字组成的垛句，第五句为七字句。与歌词相适应的，曲

调的篇幅第一腔句四小节，第二腔句三小节，第三腔句三小节，第四腔句七小节，第五腔句四小节。在旋律音调和节奏处理方面，第一、二、三、五腔句以多种窄腔音列与近腔音列相结合较为悠扬舒展的旋律音调，紧紧紧松型的意拍节奏重在抒情，第四腔句则用与语言音调紧相吻保的旋律音调，接近口语诵读的词拍节奏，滔滔不绝地排比、叙说。对人物心理活动和形象神态的刻画起了细致逼真的渲染作用。

[谱例 5—43] 湖北“赶五句”山歌《郎在高山喊高歌》^④

郎在高山(勒)喊高歌呵，

妹在房中织(啊)绫罗。你是(的)哪家飘流的浪荡
垛句

子呢， 只在 我家屋前屋后，屋左屋右，

喊得小妹脚瘫手软手瘫脚软 推不得索框抛不得梭，

喊得小妹挖心挖胆 挖肋轧骨的歌哟，

眼泪(的)汪汪 织(啊)绫罗。

六、多句体

多句体指的是含六个或六个以上腔句的腔段。有六句体、七句体、八句体、九句体，甚至更多句数的。

(一) 六句体

大多属于重复引申式六句体。如河北民歌《十朵鲜花》由六个腔句构成。其中，第三、四腔句旋律是第一、二腔句旋律的完全重复；第五腔句第一腔节旋律是头两个腔句旋律的引申衍展，落在 mi 音，第二腔节出现近腔音列，落在 re 音；第六腔句第一腔节是第五腔句第一腔节的变化重复，第二腔节运用近腔音列，结束在 do 音。这是属于前面重复后面引申衍展的六句体。

[谱例 5—44] 河北民歌《十朵鲜花》^④

我说一个一， 你对一个一， 什么(呢)开 花儿
一 身 泥？ 你说一个一， 我对一个一，
什么(呢)开 花儿 一 身 泥？ 这 朵
鲜 花 瞒 不 了 的 我 (呀 儿 哟)， 荸 荠
开 花 儿 一 身 泥 (啲 个 呀 儿 哟)。

还有一种是前后分别重复或变化重复，中间引申衍展的六句体。如河北民歌《散花》，由六个腔句构成。第二腔句是第一腔句的完全重复；第三腔句由第一、二腔句引申衍展而来；第四腔句又由第三腔句引申衍展而来；第五、六腔句是第四腔句的“换

头”、“合尾”的变化重复。

[谱例 5—45] 河北民歌《散花》^{④7}



正 月 里 来 什 么 花 (得 儿) 开 哟 开? 正 月

里 来 迎 春 花 (得 儿) 开 哟 开, 什 么 (得 儿) 花? 迎 春 花,

什 么 (得 儿) 花? 迎 春 花 花 花 花 开, (哎 嗨 哎 嗨 哟 哟 哟 哟

哎 七 开 八 得 儿 开), 花 儿 有 人 爱, (嗯 得 儿 哟,

嗯 得 儿 哟, 哎 七 开 八 得 儿 开) 花 开 有 人 爱,

(七 不 隆 冬 哎 哟 哟, 一 朵 朵 朵 朵 朵 莲 花 花 落 么 令 呀 嘿)。

再一种是自由引申式六句体。如：苏北民歌《玉米香》，第二腔句的第一腔节是由第一腔句第一、三小节变化而来，再引申出第二腔节；第三腔句的开头是第一腔句第二小节的反向引申，第三腔句的后半是第一腔句第三小节的颠倒变化；第四腔句是第二腔句的变化重复；第五腔句虽然在调式色彩上与前面构成对比，但在旋律音调上与第一腔句仍有诸多联系；第六腔句与第四腔句可以看成是“合头”、“换尾”，最后终止在宫音。

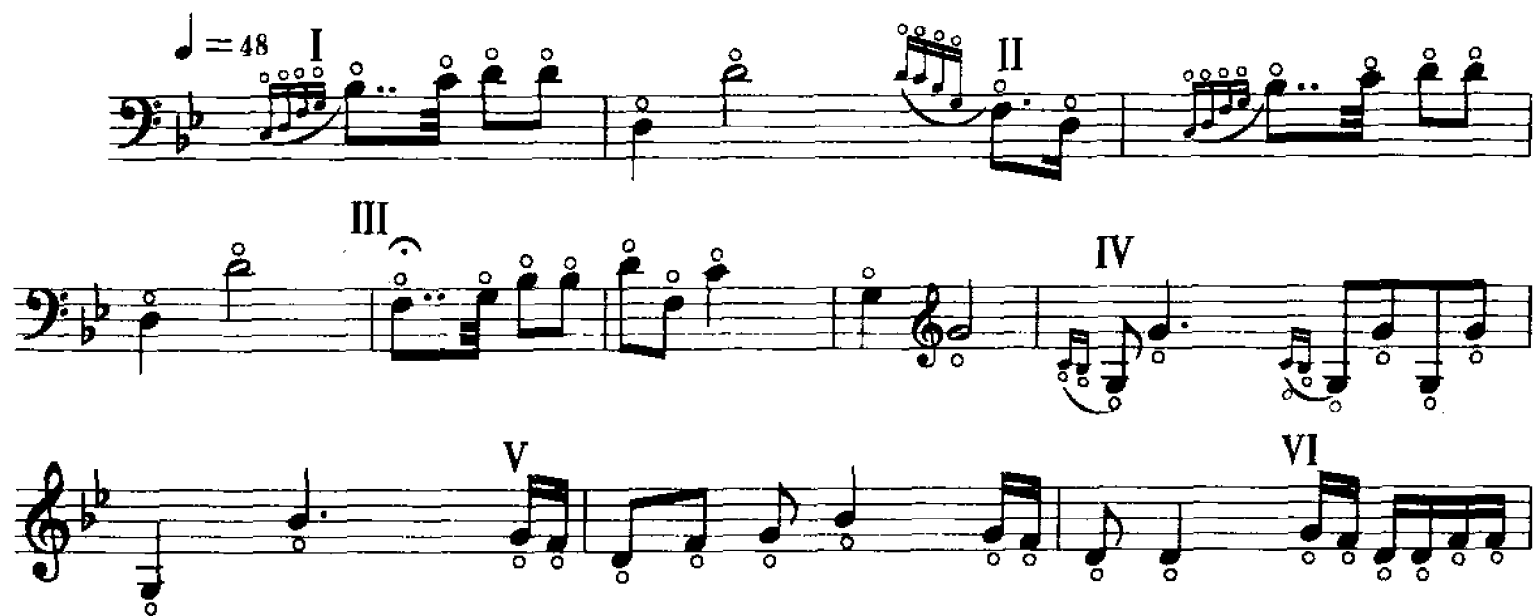
[谱例 5—46] 苏北民歌《玉米香》^{④8}



(二) 七句体

琴曲《潇湘水云》第一腔段由七个腔句组成。是以典型性腔音列贯穿发展的代表性例子。其典型性腔音列是近腔音列（do—re—mi）之后的八度跳进（低音 mi—中音 mi）。第二腔句是第一腔句的重复；第三腔句在窄腔音列（低音 sol—la—中音 do—do）接宽腔音列（mi—低音 sol—中音 re）之后出现 la 音的八度跳进（低音 la—中音 la）；第四腔句是 la 音连续几个八度跳进之后扩展到 la—高音 do 的十一度跳进；第五、六腔句为了形成对比，将这一大跳音型变化为同音反复音型（中音 mi—mi，la—la）；第七腔句再次出现这一典型性腔音列：近腔音列 mi—re—do 之后，接以八度跳进（低音 re—中音 re）。整个腔段音乐素材集中、鲜明展现了全曲的核心腔音列。

[谱例 5—47] 琴曲《潇湘水云》第一段^④





(三) 八句体

八句体的典型例子是民间乐曲《老八板》。这是由七个 8 拍的腔句加一个 12 拍腔句构成的八句体腔段。从整体看，可以分为起、转、结三个部分。头两个腔句为“起”部，是基本乐思的呈示和巩固；节奏平稳，只用八分音符和四分音符；旋律音调单纯，由小腔音列、窄腔音列、近腔音列构成，音域活动在低音 sol—中音 mi 之间，腔句落音分别为 re、低音 sol。第三、四腔句为“转”部，从第三腔句开始，音区提高了小三度，第四腔句再往上扩展纯四度，乐思具有展开性，以至于冲上全曲最高音，达到高潮，落在中音 sol。第五、六、七、八腔句为“结”部。其中，第五腔句的旋律迂回向下，句式作了扩充，由前后都是 8 拍一个腔句，扩充为 12 拍一个腔句，并且落音由徵、商向宫音转移，产生了调式色彩的变换。也许正是为了使这一宫调式能够得以肯定的缘故，所以，在第六、七、八腔句中，先是往下迂回，落于商音，再肯定宫音第六腔句；后是由低往高回绕，落于商音，再肯定宫音（第七腔句）；最后以综合调式性的旋法在低音区回绕，落于商音，又再一次以四度进行加近腔音列肯定宫音（第八腔句）。因此，使这一“结”部的篇幅占了整个腔段的一半以上。

其结构图式为：

$$\underbrace{\text{I}(8) + \text{II}(8)}_{\text{起}} + \underbrace{\text{III}(8) + \text{IV}(8)}_{\text{转}} + \underbrace{\text{V}(12) + \text{VI}(8) + \text{VII}(8) + \text{VIII}(8)}_{\text{结}}$$

[谱例 5—48] 《老八板》^⑤



川剧曲牌〔七句半〕也属于八句体腔段。全段八句唱词，但是最后一句只唱三个字，所以称为七句半。其结构为“起平落”。头两个腔句为“起”部，第一腔句分两个腔节，第二腔句一气呵成。第三、四、五、六腔句为“平”部，更具诵咏性。第七、八腔句为“落”部，具有收束性。

〔谱例 5—49〕川剧〔七句半〕^①





(四) 九句体

二胡曲《汉宫秋月》在引子之后的第一腔段属于九句体腔段。各腔句虽然用的是自由引申方式进行展开的,但是由于各前后腔句之间总有类似于鱼咬尾或连环扣手法的运用,所以使各腔句之间的引申发展显得顺畅自然,联系紧密。如:第一腔句与第二腔句之间运用鱼咬尾手法来连接;第二腔句结尾与第三腔句开头也是“鱼咬尾”;第四腔句开头的“la—sol”与第三腔句结尾的“re—la—sol”、第四腔句结尾的“sol—mi”与第五腔句开头的“sol—mi—mi”、第五腔句结尾的“la—高音 do”与第六腔句开头的“la—la—高音 do”都是“连环扣”;第七腔句结尾的 si—la—so 与第八腔句的 la—高音 do—sol、第八腔句结尾的 do—低音 la 与第九腔句开头的 do—re 是类似“连环扣”等。

[谱例 5—50] 二胡曲《汉宫秋月》第一腔段^②





在以上各种句数的腔段类型中，以两句体、四句体以及八句体（六十八板体）为主，其中，两句体多用于北方的民歌、歌舞、曲艺唱腔、戏曲唱腔，四句体多用于南方的民歌、歌舞、曲艺唱腔、戏曲唱腔，八句体（六十八板体）多用于民间器乐曲。

注释：

①杨放《彝族民间音乐曲式初探》，云南省民族音乐工作室《民族音乐》，1984年第1期第9~12页。

②同上第10页。

③同①第10页。

④同①第11页。

⑤《中国民间歌曲集成——贵州卷》第84、85页，中国ISBN中心，1995年12月第1版，北京。

⑥同①第11页。

⑦乔建中《两句体的旋律类型简论》，《国乐今说》第182~212页，上海音乐学院出版社，2005年10月第1版，上海。

⑧《中国民间歌曲集成·陕西卷》第161页。中国ISBN中心，1994

年8月第1版，北京

⑨同⑧第142页。

⑩同⑧第152页。

⑪中央音乐学院中国音乐研究所《说唱音乐》第220页、221页，1961年6月，北京。

⑫人民音乐出版社编辑部编《中国民歌选》第442~445页，人民音乐出版社，1984年10月第1版，北京。

⑬同⑧第150页。

⑭乔建中《国乐今说》第192页，上海音乐学院出版社，2005年10月第1版，上海。

⑮同⑧第149、150页。

⑯同⑧第154页。

⑰中央音乐学院中国音乐研究所《说唱音乐曲种介绍》第29页，1961年5月，北京。

⑱中央音乐学院中国音乐研究所《说唱音乐》第370页，1961年6月，北京。

⑲肖炳编著《秦腔音乐唱板浅探》第8页，陕西人民出版社，1980年12月第1版，西安。

⑳刘吉典《京剧音乐概论》第318页、319页，人民音乐出版社，1993年7月第1版，北京。

㉑同⑧第2页

㉒黄凌《民间曲调的衍变及其特点》，《中央音乐学院学报》1984年第4期第44页。

㉓同㉒第42页。

㉔《中国民间歌曲集成·青海卷》第82页。中国ISBN中心，2000年3月第1版，北京。

㉕军驰、李西安编写《民族曲式与作品分析》第15页，音乐出版社，1964年第1版，北京。

㉖同①第17页。

②⑦连波《越剧唱腔欣赏》第85页，上海音乐出版社，2001年5月第1版，上海。

②⑧同②②第48页。

②⑨孙继南主编《中外名曲欣赏》第746、747页，山东教育出版社，1987年10月第1版，济南。

③⑩人民音乐出版社编辑部编《中国民歌选》第59~61页，人民音乐出版，1984年10月第1版，北京。

③⑪同③⑩第45页。

③⑫同③⑩第80、81页。

③⑬同③⑩第202、203页。

③⑭同③⑩第195、196页。

③⑮同③⑩第545页。

③⑯同③⑩第315、316页。

③⑰《中国民间歌曲集成·广东卷》第328页，中国ISBN中心，2005年7月第1版，北京。

③⑱同上第328页。

③⑲同③⑩第460页。

④⑩李映明《谈谈山歌“五句子”》，《音乐研究》1985年第2期第103页。

④⑪同④⑦第428、429页。

④⑫同④⑩第370、371页。

④⑬同④⑩第416、417页。

④⑭同④⑩第401、402页。

④⑮同④⑩第458、459页。

④⑯人民音乐出版社编辑部编《中国民歌选》第325~328页，人民音乐出版社，1984年10月第1版，北京。

④⑰同④⑯第339~341页。

④⑱军驰、李西安编写《民族曲式与作品分析》第17页，音乐出版社，1964年6月第1版，北京。

④⑨中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《古琴曲集》第181页，人民音乐出版社，1962年8月第1版，1995年11月第4次印刷，北京。

⑤⑩薛金炎《一种源远流长的民歌曲式》，中央音乐学院学报出版社《民族音乐结构研究论文集》，1986年第354~381页。

⑤⑪四川省川剧艺术研究所、四川省川剧学校合编《川剧音乐概述》第626、627页，四川文艺出版社，1987年7月第1版，成都。

⑤⑫本社编《中国二胡名曲荟萃》第132、133页，上海音乐出版社，1997年12月第1版，上海。

第六章

腔调

第一节 概述

第二节 腔调的规式性与可变性

第三节 腔调与腔段

第四节 腔调与节奏型

第一节 概述

在中国传统音乐结构层次中，腔调指的是表达完整乐思的音乐结构单位。包括：民歌、歌舞音乐中的单曲，曲艺、戏曲中的单个曲牌、单一板式个体，器乐曲中的单个曲牌和表达完整乐思的局部，词调音乐中的单一词牌，宫廷音乐、宗教音乐中的单一曲牌等。

腔调与腔段的主要区别在于腔调表达完整的乐思，腔段可能是腔调的组成部分之一，只表达部分乐思，也可能与一段体腔调相等同，表达完整的乐思。在板腔体音乐中，腔调指的是某一板式的完整的上下句或四句体；在曲牌体音乐中，腔调指的是某一曲牌，并且往往有自己的牌名，自成一个单体。

在“表达完整乐思”这一点上，腔调和欧洲音乐中的独立乐曲、套曲中的乐章相类似。但是，其篇幅规模往往有一定限制，正如中国古典文学的“词”中的“令”，字数最少的是[十六字令]，为16字，最多的是[六么令]，为96字，而不能像欧洲创作诗歌那样毫无限制。作为中国传统音乐结构层次的腔调，其个体虽有一段体、二段体、三段体，甚至多段体，但其板数、句幅均有相对的规式，所谓“乐之筐格在曲，而色泽在唱。”^①腔调的“筐格”还具有旋律“筐格”（框架）的意义，要结合具体唱词进行演唱，或者是通过演奏，才能成为鲜活的音乐。所以，腔调具

有音乐形态的规式性和可变性。

第二节

腔调的规式性与可变性

一、腔调的规式性

在作为中国传统文学形式之一的词调中，有“调有定句，句有定字，字有定声”之说。也即：每一个词调都有句数、字数、各字的平声仄声的规式。同样，在中国传统音乐中，对于腔调也有关于音乐形态方面的规式要求。根据初步分析，这种规式性大致包括如下几个方面：（1）段数、段式、句数、句幅、句式（含唱腔与过门）；（2）板式、板数、板位、节奏；（3）旋法：含腔音列、腔韵、起落音；（4）乐器定弦、过门的特性旋律音调；等等。

下面试举几例略作说明。

（一）戏曲、曲艺音乐以京剧〔二黄〕、〔西皮〕和歌仔戏〔七字正调〕为例

〔二黄〕和〔西皮〕是京剧的两大声腔，如果以老生腔〔原板〕作为它们的基础板式的话，那么，这两者的规式性大致如下：（1）唱词基本句式为七字句（二、二、三）或十字句（三、三、四），由上下句组成一段；唱腔也由上下句组成，上下句各分为三个腔节。（2）〔二黄原板〕上句第一腔节含唱腔2小节和

过门 1 小节，第二腔节含唱腔 3 小节、过门 3 小节，第三腔节唱腔 3 小节，接 8 小节过门；下句在三个腔节之间没有伴奏托垫，形成一气呵成之势；上、下句各腔节基本上是板起板落。〔西皮原板〕上句第一腔节 2 小节，第二腔节 2 小节（唱腔和过门各 1 小节），第三腔节 2 小节；8 小节过门后，下句第一腔节 1 小节半，第二腔节 2 小节（唱腔和过门各 1 小节），第三腔节 3 小节；上、下句均为眼起板落。（3）〔二黄原板〕旋律音区在低音 mi 到中音 mi 之间，以窄腔音列为主，偶尔出现下行超宽腔音列，上句落 do，下句落 re。〔西皮原板〕旋律音区在低音 sol 到中音 sol 之间，也以窄腔音列为主，上行趋势较为明显，上句落 re，下句落 do。（4）主要伴奏乐器京胡的定弦〔二黄〕为低音 sol、中音 re，前奏、过门的特性音型是 do—re—mi—低音 la—sol—la—sol。〔西皮〕定弦为低音 la、中音 mi，前奏、过门的特性音型是低音 la—中音 do—re—sol—mi—低音 la—中音 do—re—do—低音 la。

〔谱例 6—1〕京剧老生【二黄原板】基本形态^②



〔谱例 6—2〕京剧老生【西皮原板】基本形态^③



如果说,京剧〔二黄原板〕、〔西皮原板〕是作为板腔体腔调规式性例子的话,那么,作为曲牌体腔调规式性的例子可以举歌仔戏〔七字正调〕。

〔七字仔调〕是歌仔戏的基本曲牌之一,因其唱词以七字为一句、四句为一段而得名。〔七字正调〕作为〔七字仔调〕唱腔的基本形态,在唱腔音乐方面,具有如下规式性:(1)全曲由引子、尾奏、三个间奏和四句唱腔构成。引子由眼上起, $3\frac{1}{2}$ 小节,第一腔句第一腔节唱腔 $2\frac{1}{2}$ 小节,插以 $4\frac{1}{2}$ 小节过门,第二腔节唱腔 2 小节;第二腔句唱腔一气呵成, 7 小节,接以 5 小节过门;第三腔句唱腔一气呵成, 6 小节,接以 6 小节过门;第四腔句唱腔 7 小节,加上重尾 3 小节,最后尾奏 4 小节。(2)唱腔旋律音区活动在低音 mi 至中音 la,以宽腔音列(mi—la、la—mi、低音 la—中音 re—mi)为特色,间以窄腔音列、小腔音列,各句落音分别为 mi、低音 la、la、la、中音 la,为强调角音的羽调式。(3)主要伴奏乐器壳仔弦(一种用椰子壳为琴筒的板胡类拉弦乐器)定弦为低音 la、中音 mi,特性前奏音调为 la—mi—

la—mi—la—re—la—mi。

[谱例 6—3] 歌仔戏【七字仔调】基本形态——【七字正调】④

清早起来(哎)

闹(啊)彩彩, 店主

出门 挂哎招牌

招牌挂落(哎)

真清彩,

坐落店中等(哎)人

来啊, 店中等(哎)人来(哎)。

(二) 民歌试以【孟姜女调】为例

[孟姜女调] 是一首在全国得以广泛流传的小调类民歌。它有如下规式性：(1) 歌词以七字为一句，四句为一段。旋律由四个腔句构成，各腔句不分腔节，各为 $\frac{2}{4}$ 拍子的 4 小节，全曲 16 小节。(2) 节奏较为规整，以一字一拍为基础，间以切分音，句尾为二分音符。(3) 旋律以窄腔音列、近腔音列为主，偶有纯四度进行。以 re—do—低音 la—中音 do—低音 sol 为腔韵，出现在第二、第四腔句的结尾。四个腔句分别以 re、低音 sol、la、sol

为落音。全曲属徵调式。(4) 民间常用二胡、三弦、笛子伴奏，二胡定弦为低音 sol、中音 re。

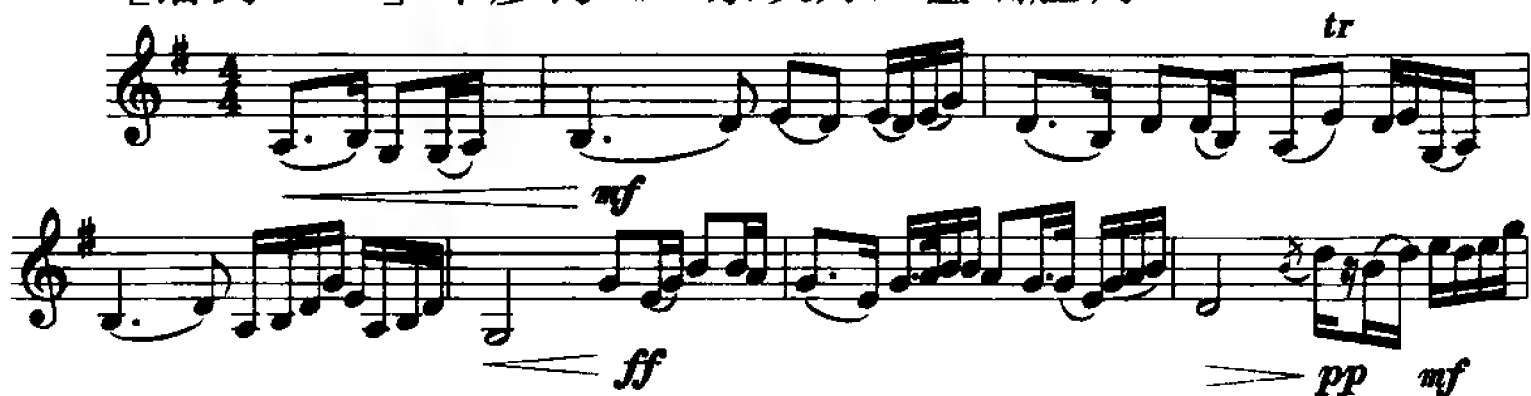
[谱例 6—4] 民歌【孟姜女调】基本形态^⑤



(三) 器乐曲试以《二泉映月》第一段为例

《二泉映月》是民间艺人华彦钧演奏的一首二胡曲。它是以一个主题为基础作多次引申、衍展、减缩而成的乐曲。其基本主题就是一个完整的腔调，它有如下规式性：(1) 该腔调由三个腔句构成，第一腔句 4 小节，第二腔句 2 小节，第三腔句 4 小节，各腔句均由中眼起、头眼落。(2) 以窄腔音列为主，间以纯五度、大六度、纯四度进行；在腔句之间形成八度关系的鱼咬尾式连接；(3) 三个腔句的旋律形成层递展开的趋势。第一腔句以平稳级进为主，旋律在中低音区回旋；第二腔句翻高八度，在低音区以强力度奏出明亮有力的短句；第三腔句既是第一腔句音乐材料在低音区的发展，又是第二腔句音乐情绪的展开，使难以平静的思绪得以进一步展现，并达到高潮。(4) 节奏以紧紧紧松型为主，间插以附点、四分音符、八分音符、十六分音符和切分音，富有动力性。(5) 用琴胴较大的二胡演奏，定弦为 $\overline{g||d^1} = \overline{do||sol}$ 。

[谱例 6—5] 华彦钧《二泉映月》基础腔调^⑥





(四) 词调音乐以《新定九宫大成南北词宫谱卷之五十五·吕调合套》的〔转林莺〕为例

《新定九宫大成南北词宫谱卷之五十五》收〔转林莺〕四阙，首阙为正体，以下三阙句法稍有参差，皆为一体。从首阙看，该词牌有如下规式性：(1) 歌词两片，由九句组成，各句字数分别为七、六、七、六、四、七、三、四、五，第一、二、三、四、五、七、九句押韵。(2) 全曲旋律也由两个腔段、九个腔句构成。由散板开始，用赠板（相当于 $8/4$ ）。第一腔段：第一腔句 3 小节，第二腔句 3 小节，第三腔句 3 小节，第四腔句 3 小节；第二腔段：第五腔句 3 小节，第六腔句 4 小节，第七腔句 2 小节，第八腔句 1 小节半，第九腔句 2 小节半。(3) 以窄腔音列为主，穿插以小腔音列和大腔音列，在各腔句内部旋律进行中，间或出现八度、五度、四度、六度音程连接；在第三腔句末尾与第四腔句开头之间、第五腔句末尾与第六腔句开头之间、第六腔句末尾与第七腔句开头之间、第八腔句末尾与第九腔句开头之间，分别形成往上方小六度、十度、十度、八度音程关系的转接。各腔句落音分别为 do、re、低音 mi、la、mi、la、中音 do、低音 la、中音 do；全曲为强调羽类色彩的宫调式。(4) 节奏以紧紧紧松型为主，多二分法常规节奏，穿插以切分音。各腔句均为赠板之后的头眼或中眼起、头眼上落。

〔谱例 6—6〕词调音乐〔转林莺〕正体^⑦





二、腔调的可变性

以上所述的腔调的规式性因素只是相对的，并非一成不变，而是在一定范围之内可作适度的灵活变化。其中，哪些因素是可以变化的，哪些因素是不允许变化的，变到什么程度还能承认它是这一腔调，变到什么程度人们又不承认它是这一腔调呢？下面还是继续以上举各腔调为例略作阐述。

（一）京剧老生【二黄原板】的可变性

【二黄原板】的唱段，随着不同的唱词内容，或者根据戏剧表演的需要，或者按照唱词用字的四声归韵的不同，以及演唱者所强调的感情方面的不同，往往在上下句基本格式的基础上，对音乐进行变化。以下参考刘吉典先生《京剧唱腔研究》的研究成果略作分析。

1. 句幅扩充，节奏引申，句尾加腔。

如：上句的第一腔节，其基本形态是两板。

[谱例 6—7]⑧



在保留原有腔音列的基础上扩充为四板。其中，在第三个字上变成了三板的拖腔。

[谱例 6—8]⑨



在保留原有腔音列的基础上扩充为六板。其中，第一个字变成三板半的拖腔，第三个字是二板的拖腔。

[谱例 6—9]⑩



2. 删减过门，压缩节奏，减小句幅。

如：下例【二黄原板】上句第一腔节唱腔由两板压缩为一板，略去此后的过门；第二腔节由三板压缩为一板，略去过门；第三腔节保持原样。使上句句幅由原来的十二板减少到五板半。

[谱例 6—10]⑪



3. 旋律音调往上移位, 往高音区扩展。

如: [谱例 6—11] 将上句音区由低音 la—中音 mi, 往上移高五度, 变为 re—la, 旋律音调也向上方五度作自由移位。

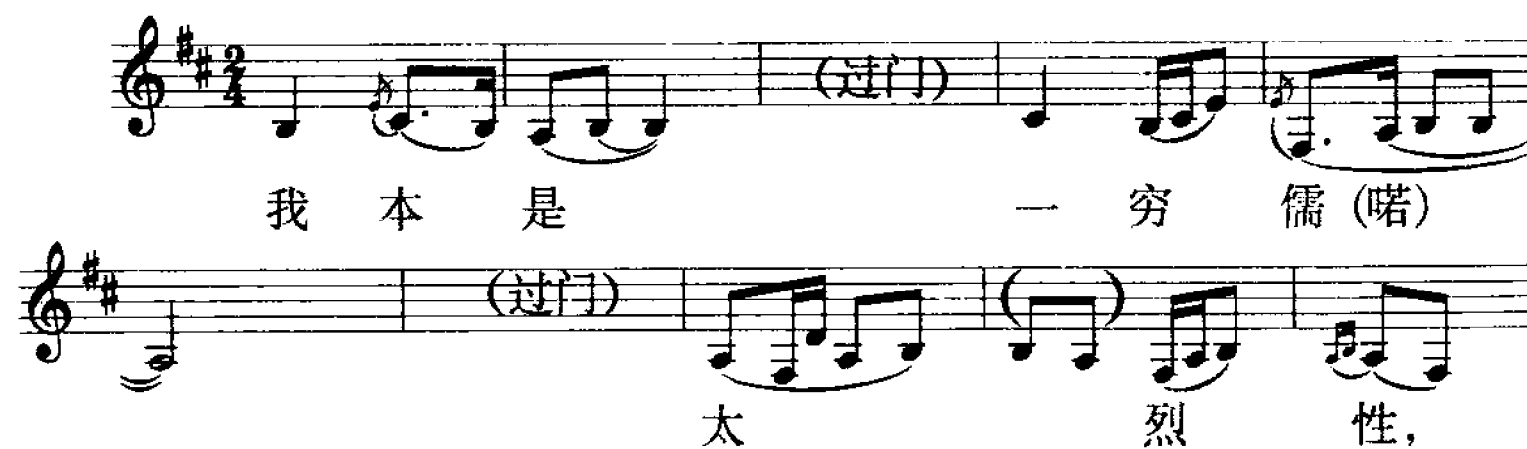
[谱例 6—11]⑫



4. 旋律音调往下移位, 往低音区扩展。

如: [谱例 6—12] 将上句旋律的音区往下移低四度, 变为低音 mi—中音 re, 旋律音调成为向下方四度作自由移位。

[谱例 6—12]⑬



由上可知,【二黄原板】的句幅、句式、腔节、过门可以扩展、压缩、删减,旋律音区可以往上提高、往下降低,旋律音调可以向上下方移位,这几个方面可以同时变化,也可以分别变化。但是,影响其成为[二黄原板]的两个本质特点不能变,一是低音 sol、中音 re 的京胡定弦法不能变,人称“二黄定弦法”。如果定为 do、sol 就成了“反二黄定弦法”,变为低音 la、中音

mi 就是“西皮定弦法”。与此相适应的，以平稳中带下行特点的窄腔音列为主、间以下行超宽腔音列的旋律进行，全曲为落于商音、徵音（拖腔时下句常结束在徵音）的商调式、徵调式，善于表达平稳抒情的感情，而区别于〔西皮原板〕善于表达昂扬激动感情的激越、跳荡的旋律。二是一板一眼的板式，这是成为“原板”的基本条件，如果是一板三眼的话，就变成“慢板”了，如果是有板无眼的话就变成流水板或快板了。同时，在上句、下句之间不能没有过门；在上句、下句各自内部的腔节之间也不可太长时间没有过门，否则就会变成〔二六〕。

（二）歌仔戏【七字仔调】的可变性

1. 音区运用和旋律线状的变化。

在歌仔戏【七字仔调】中，有“高腔”与“低腔”的变化。低腔的音域是 a 到 c^2 ，主要音区为 a 到 a^1 ；旋律以“角”音（ a^1 ）为起点，多往下方五度、下方八度音区作下行进行，善于表现委婉、抑郁情绪。

〔谱例 6—13〕歌仔戏【七字低腔】^④

八月 秋 风

冷 微 微, 衣 衫 单 薄

缺 寒 衣,

梧 桐 叶 落 秋 已 去,



高腔的音域是 a 到 e^2 ，主要音区为 d^1 到 d^2 ；旋律进行是以角音 (a^1) 为基础的往上方五度音区 (a^1 到 e^2) 活动为典型。旋律基音为 d^1 、 a^1 、 d^2 。其开头，虽以 d^2 为起点向角音 (a^1) 下行，但由于音区较高，在此后的进行中，又经常以角音为基础向羽音 (d^2) 做跳进，甚至攀上 e^2 音，所以，情绪始终不感到低落。即使从第二腔句后半起，出现了一系列连续下行，但由于活动幅度较大，加以富有动力性的节奏，所以，其情绪仍显激昂慷慨。

[谱例 6—14] 歌仔戏【七字高腔】^⑮





2. 调式色彩的变化。

【七字哭调】在旋律音区方面与【七字低腔】相类似，有时还更窄些，旋律多活动在 c^1 到 c^2 之间，加上【七字哭调】的第二、第四句唱腔落于徵音，造成往徵调式转换的效果，使其全曲形成羽徵调式交替，所以，有助于悲痛不安情感的表达。

[谱例 6—15] 歌仔戏【七字哭调】^{①6}

兄 弟 来 到

墓 桌 前 (衣), 声 声 叫 出 (衣)

我 母 亲,

母亲哪, 你 怎 样

叫 不 应,

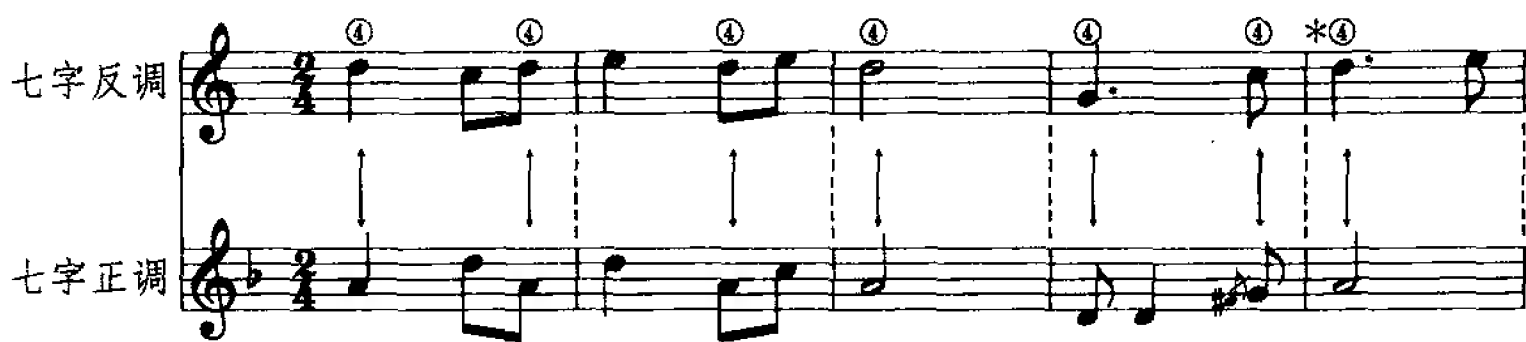


3. 旋律移位和伴奏乐器定弦概念、宫音系统、调式的变化。

【七字反调】的旋律从总体看是前引【七字正调】的上方四度移位。[谱例 6—16] 中，“↔”号的各相对应的地方，【七字反调】都比【七字仔调】高纯四度（以“④”标出）。另有两种例外：一是省略邻音级进，造成较为质朴的直线式进行，如高音 re—中音 sol、sol—高音 do、sol—高音 mi。二是根据人声音域进行变化，把按照严格的四度移位使演唱者感到吃力之处作灵活处理（见例中——号处）。

与上同时，主要伴奏乐器壳仔弦定弦由【七字正调】的 d^1 、 a^1 等于低音 la、中音 mi，变为【七字反调】的 d^1 、 a^1 等于 re、la，由此引起宫音系统的变化，由“以 F 为宫”变为“以 C 为宫”。并产生调式的变化，由羽调式变为徵调式。

[谱例 6—16] 歌仔戏【七字反调】与【七字正调】唱腔对照^①





由以上分析可见，歌仔戏作为曲牌联缀体的戏曲剧种之一，【七字仔调】唱腔曲牌善于运用旋律音区变换法、旋律线状变换法、旋律移位法、伴奏乐器定弦变换法、调式变换法等手法进行变化，以丰富曲牌表现力，适应戏剧情节发展和人物内心感情的表达。但是，在以上这些因素进行变化的同时，其唱词格式、唱腔的段式、腔句、句式、句幅、板式、节奏是基本保持不变的。在唱词方面，以七字为一句、四句为一段，这是【七字仔调】唱词的基本格式，也是这一曲牌的名称的来源，是这一曲牌赖以存在的基础，如果每一句唱词都变成八字、九字、十字的话，那么，这一名称、这一曲牌就名存而实亡了。在唱腔方面，无论是【七字高腔】、【七字低腔】，或者是【七字哭调】、【七字反调】，都保持着前述【七字正调】的段式、腔句、句式、句幅、前奏、间奏、尾奏、板式、节奏、腔音列、调式框架、主要伴奏乐器等等。其中，特殊的结构样式、旋法特点和主要伴奏乐器是形成

【七字仔调】的三根支柱。

首先，【七字仔调】的唱腔结构是在长期艺术实践中，适应戏曲化需要的结果。据笔者的研究，歌仔戏【七字仔调】来源于【锦歌四空仔】，其前身是【孟姜女调】，在其演变的过程中，由民歌的方整形四句体，变为有前奏、间奏、尾奏的戏曲曲牌，是适应戏剧情节变化和加进表演动作需要的举措，因此，一经形成就得到艺人的认可，而相传数十年。

其次，唱腔是戏曲特点的重要标帜之一，旋法特点又是戏曲唱腔特点的核心，其中包括调式框架和腔音列、腔韵等。歌仔戏的调式框架特点是以主音及其上方五度音为支点，其基本调式是羽调式，所以，其基点音是羽音（la）和角音（mi），【七字正调】、【七字高腔】、【七字低腔】、【七字哭调】都强调羽音和角音，除【七字哭调】的第二、第四腔句之外，其余腔句、腔节、腔段均以这两个音为落音。腔音列中，一方面强调角、羽之间直接连接的纯四度进行，另一方面多有出现以角、羽音为中心音的羽类色彩宽腔音列、羽类色彩窄腔音列、大腔音列、小腔音列。并以由这些腔音列构成的腔节为腔韵。在【七字反调】中，也保持着以主音及其上方五度音为支点的调式框架，强调主音徵（sol）和上五度音商（re），各腔句、腔节均以徵音、商音为落音，腔音列中多有徵、商之间的五度进行和围绕着徵、商两音的腔音列，以具有这些特性的腔节作为腔韵。因此，能够取得【七字仔调】各种变体之间在音乐风格方面的统一和协谐。

第三，在歌仔戏（推而广之在我国戏曲艺术）的发展过程中，形成了以特色乐器为主的伴奏乐队。壳仔弦作为歌仔戏【七字仔调】的主要伴奏乐器，与大广弦、月琴、三弦所组合而成的乐队，及其多声性的伴奏手法，也就成为【七字仔调】另一个不可缺少的规式。

(三)【孟姜女调】的可变性

【孟姜女调】作为流传于全国各地的一种民歌腔调，其可变性主要表现在如下方面。

1. 旋律音调的变化。

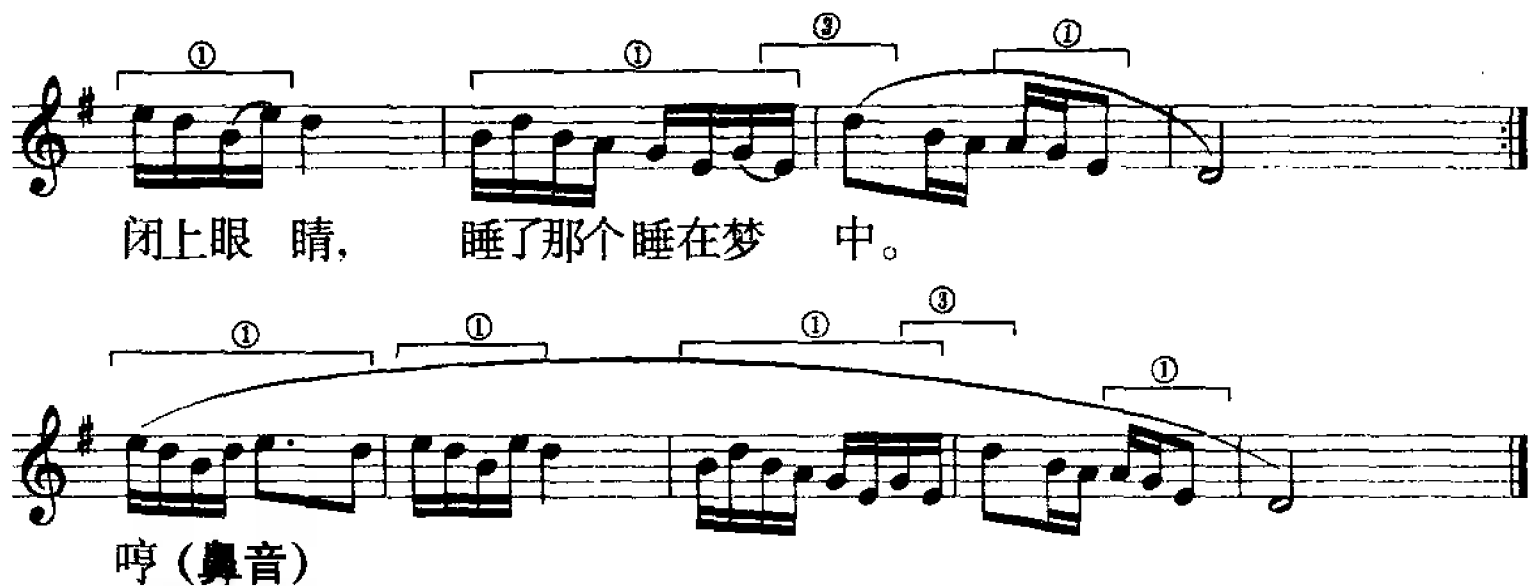
一是由于流传地区的不同，演唱者用自己所熟悉的音乐语言来对之进行改造。如：第二章第三节在谈到福建南音典型性腔音列时，曾经提到用多重大三度并置的腔音列来改造【孟姜女调】而变成【送哥调】，是这方面的一个例子。另外，辽宁新金民歌《摇篮曲》是用东北民歌典型性腔音列来改造【孟姜女调】的例子。全曲基本保留原【孟姜女调】的结构和旋律框架，但是，突出地运用了东北民歌强调单四度框架、超宽腔音列和羽类色彩小腔音列、窄腔音列相结合的旋律音调特点，[谱例 6—17] 中，①——号处为羽类色彩小腔音列、窄腔音列，有 13 处，占 11 小节；②——号处为单四度框架，有 3 处；③——号处为超宽腔音列，有 2 处。由于增添了这些新因素，所以，使它染上了较为浓郁的东北色彩。

[谱例 6—17] 辽宁新金民歌《摇篮曲》^⑬

月 儿 明 风 儿 静， 树 叶 儿 遮 窗 棂 (啊)，

蛐 蛐 儿 叫 □ □， 好 比 那 琴 弦 儿 声 (啊)， 琴 声 儿 轻

调 儿 动 听， 摇 篮 轻 摆 动 (啊)， 娘 的 宝 宝，



二是由于强调的感情侧重点不同,运用不同地方风格的音乐语言来表达更为柔婉的感情。如苏州民歌《孟姜女》,其旋律音域由 d^1-g^2 , 活动音区大为扩展,所使用的腔音列在窄腔音列的基础上加进了超宽腔音列(sol—低音 la—中音 do、do—re—低音 sol)、大腔音列(mi—sol—do、do—sol—mi),节奏也在八分音符、十六分音符的基础上加进了切分音,使情感的表达更为丰富。

[谱例 6—18] 苏州民歌《孟姜女》^{①9}



2. 节奏变化, 结构变化。

也许是由于受到当地花儿音乐的影响,青海西宁民歌《孟姜

女》，其结构和节奏都发生了变化。在结构方面，运用了花儿以上下句为基本结构的形式，在此基础上，加了衬词“织绫绫罗啊”，再反复下句的后三个字，变成重尾，并以上下句的反复来歌唱四句一段的歌词。在节奏方面，变成以三拍子为主的一字一拍，而别具一格。

[谱例 6—19] 青海西宁民歌《孟姜女》^{②①}

1. 正 月 里 到 了 月 明 (哪)
招 上 (哎) 范 郎 三 日 (哪)

光 (啊), 孟 姜 女 十 二 上 招 范 (哪) 郎 (哪),
整 (啊), 秦 始 皇 调 兵 着 打 长 (哪) 城 (哪),

(织 绫 绫 罗 啊), 招 范 (哪) 郎 (啊).
(织 绫 绫 罗 啊), 打 长 (哪) 城 (啊).

3. 结构变化。

浙江庆元民歌《手扶栏杆》作为【孟姜女调】的变体，在保留原曲调基本框架的基础上，作了扩充。前三个腔句与原【孟姜女调】相同，每句四板，三句为十三板，第四腔句扩充了一板变为五板，此后，加上由第一腔句变化而来的衬词腔句四板，又再重复第四腔句，共扩充九板，使整个腔调由原来的四句十六板变为六句二十六板。

【孟姜女调】与《手扶栏杆》结构图示比较

【孟姜女调】: A(4)+B(4)+C(4)+B¹(4)

【手扶栏杆】: A(4)+B(4)+C(4)+B¹(5)+A¹(4)+B¹(5)

[谱例 6—20] 浙江庆元民歌《手扶栏杆》^{②②}



4. 腔音列变化, 节奏变化, 演唱风格变化。

如:《沂蒙山小调》是一首用【孟姜女调】填词演唱的山东民歌,演唱者一方面用当地人所习惯的宽腔音列来改造它,强调 re—sol 之间的纯四度音程,使旋律线状显得棱角分明,情绪表现更为爽朗;另一方面节奏多用四分音符(含两个八分音符的结合),以及句尾两个衬字之间的十六分音符与二分音符的连接,使之更显奔放;同时,在演唱时更强调山东方言的咬字吐词,及其憨厚、粗犷的气质,使全曲具有浓郁的山东风味。

[谱例 6—21] 山东蒙阴《沂蒙山小调》^②



(佚名唱 张 斌记)

总之，【孟姜女调】在全国各地流传过程中，其变化是多种多样的，既有腔音列的地方特色化，又有节奏、节拍的按歌词感情、人物性格进行的变化，还有结构和演唱风格的变化。但是，有两个基础是不变的，这就是主体结构样式和各腔句落音基本上保持不变。在主体结构样式方面，【孟姜女调】由四个腔句构成，各腔句为一板一眼的四板，规整对称；四个腔句之间形成“起承转合”关系，与我国诗歌中的典型结构样式甚相吻合；这既是我国民间小调的代表性结构样式，也是【孟姜女调】的结构样式特征。也可能正是因为这一结构样式在感情、内容表达方面的普遍性和代表性意义，所以，【孟姜女调】才得以广泛运用，并且使这一样式被继承。上述几例中，无论辽宁新金《摇篮曲》的腔音列有多少变化，无论苏州《孟姜女》的旋律音调变得多么柔美华丽，无论山东蒙阴《沂蒙山小调》演唱如何粗犷，但是这一“起承转合”式的四句体的结构没有变。即使像浙江庆元民歌《手扶栏杆》那样，加上了衬词腔句，并且重复了第四腔句，使全曲变为六个腔句，但是其主体部分仍然是“起承转合”式的四个腔句。在各腔句落音方面，【孟姜女调】的四个腔句分别落在 re、低音 sol、la、sol，这既是结构样式在腔句落音上的体现，也是调式逻辑在音乐运行中的表征。【孟姜女调】作为一首强调上方五度音的徵调式民歌，其第一腔句落在商音既有突出上方五度音的意义，又有以商引徵，为徵音的出现作先导的用意；第二腔句落在徵音，起着肯定调式主音的作用；第三腔句落在羽音，则是一种色彩的转换，因为在中国传统音乐的旋律音调中，最主要而且最具有对比意义的就是徵类色彩与羽类色彩，所以，在此出现羽类色彩的腔音列，并且以羽为落音，使音乐色彩为之一变，推动音乐继续往前发展；第四腔句落在徵音，以完全终止结束全曲。以上各种【孟姜女调】的变体，无论其腔音列、节奏、演唱

风格如何变化，但是，主体四个腔节的落音都没有变化，实际上也就是对于【孟姜女调】本体音乐结构样式和调式逻辑的继承，而调式逻辑又是旋律音调进行规律性的总结和概括，于是，我们在聆听以上各种变体时，总能体悟到它们各自与原有【孟姜女调】的千丝万缕的联系。

（四）《二泉映月》腔调的可变性

《二泉映月》作为一首变奏曲，由主题和它的五次变化演奏组成。其五次变奏对基础腔调的变化有如下几个方面。

1. 腔句句幅的扩展和延伸。

这主要表现在对第三腔句的变奏上。前曾引用的〔谱例 6—5〕《二泉映月》基础腔调的第三腔句为 4 小节，此后，在五次变奏中，它都作了扩充，分别变为 11、14、7、10、5 小节，最长的为原有句幅的三倍半，最短的只扩充了 1 小节。另，第一腔句的第二次变奏也扩充了 2 小节。句幅的扩充为音乐内容的进一步陈述提供了余地。

2. 句幅的缩减。

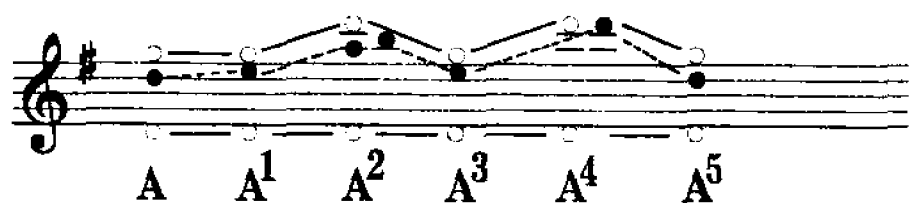
第一腔句原型为 4 小节，在第一次变奏时缩减为 2 小节，使之变得更为简炼集中。

3. 旋律音区的向上扩展。

旋律音区的向上扩展，指的是第三腔句原型活动音区为 sol 到倍高音 do，旋律高潮音为高音 sol；在此后的各次变奏中，均有往高音区延伸的趋势。第一次变奏，活动音区为 sol 到倍高音 do，旋律高潮音提高了大二度，在低音 la；第二次变奏，活动音区为 sol 到倍高音 sol，旋律高潮音提高了五度、六度，在倍高音 re、mi；第三次变奏，活动音区为 sol 到倍高音 do，旋律高潮音在低音 la；第四次变奏，活动音区为 sol 到倍高音 sol，旋律高潮音在倍高音 sol；第五次变奏具有再现的意义，活动音区和

旋律高潮音都与腔调原型相同。由这些旋律活动音区和旋律高潮音的变化,也可以看出乐思展开的层次性。

[谱例 6—22] 《二泉映月》第三腔句旋律活动音区和高潮音示意表



说明: A 为原型; A^{1-5} 为第 1~5 变奏; \circ 为音区的最低音、最高音;
 • 为高潮音; ——实线为最高音的示意线;虚线为高潮音的示意线。

4. 旋律音调的衍展。

旋律音调的衍展,指的是以腔调原型为基础,不断地引申生发出与原有旋律有千丝万缕联系、又有新意的旋律。例如:第三腔句的第一次变奏,实际上是由原型的两遍引申衍展而成,第一遍在开头将原型的半小节扩充为一小节半,第二遍是在开头直接引出本腔段的高潮音(高音 la),以特强后的抖弓弱奏长音引向高潮。

[谱例 6—23] 《二泉映月》第三腔句第一次变奏^③



又如：第三腔句的第二次变奏，实际上是原型的三遍衍展。第一遍开头一小节与第一次变奏的开头相似，但是往上接触到了倍高音 re，为以后的展开作了铺垫，此后又回到与第一变奏第一遍相同的旋律；第二遍只经两拍开头就直接攀升至倍高音 re，稍作盘旋展开之后又回到原型；第三遍再次登上倍高音区，出现第二腔句旋律音调在高八度音区的强奏，引向全曲的第一次高潮。

[谱例 6—24] 《二泉映月》第三腔句第二次变奏^④



从以上对《二泉映月》的分析看，作为一首乐曲的基础单位的腔调，可以运用扩充腔句句幅、缩减句幅、向上扩展旋律音区、旋律音调的引申、衍展等手法来进行变化，以推动乐思的展开。但是作为变奏曲基本主题的腔调原型有两个方面是没有变的。一是其基本结构样式框架没有变。对于《二泉映月》来说，就是腔调原型的三个腔句及其“起、平、展”的结构层次没有变，因为它代表了该乐曲特有的音乐思维的陈述方式，既有对风俗人情的描述，又有对生活的感慨，还有对世态炎凉的抨击。这

种充满感情的述—慨—评的螺旋式上升，体现了华彦钧对世界、对人生的独特感受，第一腔句在中低音区平稳倾诉，第二腔句在中高音区发出感慨，第三腔句在高音区展现难以平静的思绪，所以，虽有句幅的扩充、缩减，旋律的引申、衍展，音区的向上扩展，但是它的基本性质没有变，只是似波浪起伏，层层高涨，直至高潮，而使奋发向上的情绪得以迸发。二是其旋律的基本腔音列、调式框架、腔韵没有变，自始至终都以此为基础作引申、衍展、扩充、缩减，既有对比，又有统一，使乐思的展开“思接千载，视通万里”，音乐素材的使用主题鲜明，简练集中。

（五）词调音乐【啭林莺】的可变性

在《新定九宫大成南北词宫谱校译》卷五十五中收录了【啭林莺】四阙^⑤，如果以首阙为正体的话，那么，其余三阙就是其“又一体”。从正体与“又一体”之比较来看，它们有如下几个方面的变化。

1. 旋律音调的变化。

在三首“又一体”的各腔句中，都可以发现某些旋律变化。以第一句为例，正体唱词为：“郊垌偶然携小队”，其语言声调是：平（阴）、仄（上）、仄（去）、平（阳）、平（阳）、仄（上）、仄（去），与此相适应的旋律音调是：阴平为单音延长（“郊”字），阳平为低音上行（“然”字）、中音稍上行（“携”字），上声为由低音往上进行（“垌”、“小”字），去声为由高音往低音进行（“队”字）（见〔谱例6—6〕第1~4小节）。

第一首“又一体”的唱词是：“（向）云中自将鬚笑捻”，其声调是：（仄、去）平（阳）、平（阴）、仄（去）、平（阴）、平（阴）、仄（去）、仄（上），与此相适应的旋律音调是：以中音稍长或高音下行配去声（“向”、“自”、“笑”字），以低音上行配阳平（“云”字），以中音稍长、高音稍上行配阴平（“中”、“鬚”

字)，以中音上行配上声（“捻”字）。

[谱例 6—25] 词调音乐【啭林莺】“又一体”（一）第一腔句^{②6}



第二首“又一体”的唱词是：“虽然芝树非谢庭”，其声调为：平（阴）、平（阳）、平（阴）、仄（去）、平（阴）、仄（去）、平（阳）。与此相适应的旋律音调是：以中音稍长、高音稍长配阴平（“虽”、“芝”、“非”字），以中音下行、高音下行（是先腔后字，先上行后由高音下行）配去声（“树”、“谢”字），以低音稍长、中音上行配阳平（“然”、“庭”字）。

[谱例 6—26] 词调音乐【啭林莺】“又一体”（二）第一腔句^{②7}



第三首“又一体”的唱词是：“朝回无事堪举觞”，其声调为：平（阴）、平（阳）、平（阳）、仄（去）、平（阴）、仄（上）、平（阴）。与此相适应的旋律音调是：以低音稍长、中音稍长配阴平（“朝”、“堪”、“觞”等字），以低音稍长、低音上行配阳平（“回”、“无”字），以中音下行配去声（“事”字），以中音上行配上声（“举”字）。

[谱例 6—27] 词调音乐【啭林莺】“又一体”（三）第一腔句^{②8}



从以上四例之比较可以看出，正体与“又一体”之间，是在保持旋律框架的基础上根据唱词各字的声调来对旋律进行变化，所谓“依字行腔”，既讲求美听，又要符合唱词声调、准确地表达感情，即“字正腔圆”、“以腔传情”。

2. 节奏的变化。

这主要表现在“又一体”之第二首。正体是赠板（相当于 $\frac{8}{4}$ 拍子），该“又一体”为一板三眼（相当于 $\frac{4}{4}$ 拍子）。由于板式的变化，所以从整体看，其节奏都压缩了一倍，原有全音符变为二分音符，二分音符变为四分音符，四分音符变为八分音符，八分音符变为十六分音符。同时，旋律音调也作了相应的调整。

3. 个别腔句的落音作了变化。

如：“又一体”之二的第二腔句落在 do 音（其余各首落在 re），第八腔句落在低音 mi（正体、“又一体”之一落在低音 la，又一体之三落在 do 音）。

从以上对【啮林莺】的分析可以看出，同一牌名的词调音乐在填上具体唱词之后，应当根据唱词声韵的平仄，感情表达的需要，对其旋律、节奏和个别腔句的落音进行变化，但是，这种变化是有一定限度的，也就是要在保持该词调音乐的基本框架的基础上进行变化。这个基本框架包括：（1）基本相同的段落、腔句、句幅、板数。如：【啮林莺】正体及其三阙“又一体”，都含两个腔段、九个腔句，各腔句板数分别为 3（只有“又一体”之二是 4）、3、4、3、3、4、2、 $1\frac{1}{2}$ （只有“又一体”之三是 1）、 $2\frac{1}{2}$ （只有“又一体”之三是 $3\frac{1}{4}$ ）。这当与词调“调有定句，句有定字”有关。（2）基本相同的旋律框架，在此基础上根据唱

词平仄声调的变化而作旋律音调的变化。这说明词调的旋律既遵循“字有定声”的规范，所以每个词调的旋律有一定的规式，但又不能“以声害字”、“以字伤意”，而是“以意为先”，在一定程度上“以声依字”、“依字行腔”，讲求“色泽在唱”。(3) 基本相同的各句落腔、腔韵和落音。现将【啮林莺】各腔句的落音列表如下：

【啮林莺】腔句落音表

| | 第一腔句 | 第二腔句 | 第三腔句 | 第四腔句 | 第五腔句 | 第六腔句 | 第七腔句 | 第八腔句 | 第九腔句 |
|---------------|------|------|----------|----------|----------|----------|------|----------|----------|
| 【啮林莺】 正体落音 | do | re | 低音 mi | 低音 la | 低音 mi | 低音 la | do | 低音 la | do |
| 又一体 (一)落音 | do | re | 低音 mi | 低音 la | 低音 mi | 低音 la | do | 低音 la | do |
| 又一体 (二)落音 | do | do | 中音 mi | 低音 la | 低音 mi | 低音 la | do | 低音 mi | do |
| 又一体 (三)落音 | do | re | 低音 mi | 低音 la | 中音 mi | 低音 la | do | do | 低音 la |

综上所述，在中国传统音乐的结构层次中，腔调既有其音乐形态的规式性，又有其可变性。

规式性是各腔调相对稳定的基础，是这一腔调区别于另一腔调的标识，它包括腔调的结构规式（段式、腔句、句幅、句式、板数等）、旋律（腔音列、调式框架、基点音、腔韵、旋律线状等）、节奏（板式、节奏型）、伴奏乐器与伴奏手法等。然而，并不是所有腔调的规式性都能用数学公式来计算各种因素所占比重的，而是具体腔调具体分析，有时结构规式因素起主要作用，有时以旋律、节奏为主要因素，有时又以伴奏乐器及其伴奏手法为重要特点之一，更多的是以上各种因素的综合。正如杨荫浏先生

指出的：“各个曲牌之所以成为各个曲牌，而与其他异宫调或同宫调之曲牌有别，是在形成各个曲牌的许多乐语各自的结构与其相互间发生联络、对比、呼应等关系的情形之不同。并不是根据了某曲牌中的一二乐语，便能把握得住那个曲牌的特性的。”^{②⑨}这里所说的曲牌可以推而广之为腔调，对于各个腔调的规式性也应当从总体结构、各部分之间的联络、对比、呼应关系，旋法、节奏特点来进行综合分析。

可变性是各腔调为了适应音乐内容、感情表现的需要而作的改动，是腔调发展的动力。在长期艺术实践中，中国传统音乐对腔调的发展创造了丰富多样的变化手法，诸如腔句的扩充、压缩，节奏的延伸和缩短，板式、节奏型的变化，旋律的移位、引申、衍展、删减等等，但是，它们都是在继承原有腔调特性的基础上所进行的变化。其延伸像是不断线的风筝，其变化似是如来佛掌心中的孙悟空，其发展是在一定框架里面的展开。所谓“移步不换形”（梅兰芳语），“守成法，不泥于成法；脱离成法，又不背于成法”（程砚秋语）。这就是中国传统音乐中，腔调这一结构层次的规式性与可变性的规律。

第三节

腔调与腔段

腔调按其所包含的腔段数，有一段体腔调、二段体腔调、三段体腔调和多段体腔调等。

一、一段体腔调

如前所述，腔段是表达完整乐思或相对完整乐思的结构单位。其中，表达完整乐思指的就是作为腔调个体的腔段，也就是一段体腔调。它与表达相对完整乐思的腔段的主要区别在于：1. 它是一个独立的个体，不依附于其他组成部分，能够表达完整的乐思；2. 具有较为明晰的段式、腔句、句式、板式、板数规式；3. 有独特的腔音列、腔韵、节奏型。

二、二段体腔调

二段体腔调，指的是含有两个腔段的腔调。按腔段之间音乐素材的运用关系，有引申式二段体、贯穿发展式二段体以及对比式二段体等。

（一）引申式二段体腔调

引申式二段体腔调，指的是以一个主题为基础作引申、衍展、发展的两个腔段的腔调。如：广东音乐《旱天雷》，全曲以先锋指之后的同音八度跳进音型为基础，作引申、衍展，形成第一腔句与第二腔句、第四腔句为“合头”引申，第二腔句与第四腔句为“合尾”结束。全曲音乐素材集中简练，乐思鲜明统一。第一、二腔句为第一腔段，第三、四腔句为第二腔段。

〔谱例 6—28〕 广东音乐《旱天雷》^③





(二) 贯穿发展式二段体腔调

贯穿发展式二段体腔调，指的是腔调所包含的两个腔调之间，虽然在腔音列、节奏型方面有许多内在联系，但是在主题旋律音调方面找不到更为直接的相同或者引申、衍展关系，而形成一气呵成的贯穿发展。如：广东音乐《雨打芭蕉》，全曲由两个腔段构成。第一腔段含三个腔句，9小节：第一腔句3小节，以窄腔音列中间插以七度、六度大跳和十六分音符、八分音符相间的节奏型为特点；第二腔句3小节，在继承以上腔音列和节奏型的基础上变化发展，并在第3小节与前一腔句形成“合尾”，第三腔句的开头1小节与第二腔句相同，又引申出后面以八分音符为特点的2小节。第二腔段包括两个部分，共25小节，这两个部分在腔音列和节奏型方面有着许多联系，但与第一腔段又形成贯穿发展关系，旋律音区更为宽广，在保持窄腔音列和八分音符与十六分音符相间的节奏特点的同时，出现了突出八度、四度跳进旋律和以顿音八分音符为特点的节奏型，乐思以一气呵成的方式往前发展。其结构图式如下：

$$A(3+3+3)+B(4+3+4+3\frac{1}{2})+B^1(3+3\frac{1}{2}+4)$$

[谱例 6—29] 广东音乐《雨打芭蕉》^③

The musical score for 'Rain Hitting the Banana Leaves' (雨打芭蕉) is presented in Western staff notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into several sections, each labeled with a letter or number:

- Section A:** The first staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end.
- Section B:** The second staff, continuing the melody with similar rhythmic patterns.
- Section B¹:** The third staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end.
- Section 1.:** The fourth staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end.
- Section 2.:** The fifth staff, continuing the melody with similar rhythmic patterns.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The notation is written in a style that is common in Western musical notation, with a focus on the melodic line and its rhythmic structure.

(三) 对比式二段体腔调

对比式二段体腔调，指的是腔调所包含的两个腔段之间，在音乐形态的诸多方面形成较为鲜明的对比。如琵琶曲《阳春白雪》【三】一轮明月，第一腔段含五个短句，各腔句分别为 2、2、3、2、3 小节，以十六分音符和八分音符相结合的节奏型，奏出先上后下，音区活动幅度较大的由窄腔音列构成的旋律；第二腔段则以紧紧紧松型的节奏，在低音区以扫弦后的轮指奏出长音，与第一腔段形成鲜明的对比，最后才用 1 小节的连续八分音符再现第一腔段开头 1 小节的腔音列和节奏型。

[谱例 6—30] 琵琶曲《阳春白雪》【三】一轮明月^③



三、三段体腔调

三段体腔调，指的是由三个腔段组成的腔调。根据各腔段之间音乐素材的变化、统一关系，大致有：引申衍展式三段体腔调、贯穿发展式三段体腔调、对比式三段体腔调、有再现三段体腔调和合尾式三段体腔调等。

(一) 引申衍展式三段体腔调

引申衍展式三段体腔调，指的是以一个或两个主题为基础作引申衍展，生发出三个腔段，而构成一个腔调。如：琵琶曲《鱼儿戏水》，由三个腔段构成，其第一腔段是基础，8板，两个腔句，以窄腔音列之间的四度、五度、八度音程跳进的旋律和八分音符、十六分音符相结合的节奏为特点。第二腔段，12板，头4板是第一腔段第一腔句的变化重复，后8板是第一腔段第二腔句的引申扩充。第三腔段，14板，也是以第一腔段为基础作引申变化，头5板半是第一腔段第一腔句的引申，第7至10板是第一腔段5、6板的扩展，第11、12板是第一腔段第7板的扩展，第13至15板是第一腔段第8板的引申。由此形成如下逐渐引申、扩充的三腔段腔调的结构形式。

$$A(4+4) + A^1(4+7\frac{1}{2}) + A^2(5\frac{1}{2}+9)$$

[谱例 6—31] 琵琶曲《鱼儿戏水》^③





(二) 贯穿发展式三腔段腔调

贯穿发展式三腔段腔调，指的是腔调所包含的三个腔段之间，在音乐素材方面既有联系又有展开，形成一气呵成、贯穿发展的趋势。如：《春江花月夜》【七】泛舟，前有以 sol 为中心音的引子，后有以宽腔音列（低音 la—中音 re—mi—la、re—sol—la—高音 re）的上行下行反复构成的过渡，主体部分分别为 20、24、26 小节的三个腔段，第一腔段以三个四分音符间以附点八分音符和十六分音符的近腔音列为核心音型，用“顶针格”手法，引申出相同节奏型的窄腔音列和小腔音列、宽腔音列相结合的诸多移位变奏；第二腔段在节奏和腔音列上作了简化，继续用“顶针格”手法来贯穿发展；第二腔段突出八分音符的连接，节奏更趋紧凑，腔音列更加繁复，把音乐的展开引向高潮。这种用贯穿发展手法来结构的三段体腔调，往往有乐思陈述层次鲜明、逐层高涨的特点。

[谱例 6—32] 《春江花月夜》【七】泛舟^④





华彦钧的二胡曲《听松》是一首有引子、尾声、带过渡的贯穿发展式腔调。

引子，含三个腔句，分别呈现了主体部分三个腔段各自的主要腔音列和节奏型，其中，第一腔句是主体部分第一腔段主题旋律和节奏型的概括，第二腔句是第三腔段主题的概括，第三腔句是第二腔段主题的概括。然后是三个羽音、徵音散节奏连接的过渡。

第一腔段两个腔句，二胡在中高音区奏出以大腔音列为主的

具有号角性质的旋律，共4小节。

第二腔段，从低音区下行级进开始，逐渐回绕上行，至中高音区、高音区，多处连续切分节奏和激昂高亢的音调，奏出令人振奋的旋律，几经回绕之后，出现全曲第一次高潮。

经节奏自由的带疑问探索性质的过渡之后，乐曲进入具有行进号角性质的第三腔段，三个腔句层层递进。最后以散板节奏的尾声，将乐曲推向高潮。

全曲形成贯穿发展的结构形式，其结构图式为：

引子 (8) 过渡 (2) $A[a(2)+b(2\frac{1}{2})]$

$B[c(7)+d(4)+e(9)+c^1(5\frac{1}{2})+c^2(5\frac{1}{2})]$

过渡 (4) $C[f(4)+f^1(4\frac{1}{2})+g(4)]$ 尾声 ($4\frac{1}{2}$)

[谱例 6—33] 二胡曲《听松》^⑤

引子

渐慢

The musical score consists of ten staves of music. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings and other annotations include:

- f* (forte)
- mp* (mezzo-piano)
- f* (forte)
- f* (forte)
- ff* (fortissimo)
- 过渡 (Transition)
- mp* (mezzo-piano)
- p* (piano)
- f* (forte)
- mp* (mezzo-piano)
- ff* (fortissimo)
- f* (forte)
- ff* (fortissimo)
- 尾声 (Coda)
- 节奏自由 (Ad libitum)
- fff* (fortississimo)
- ff* (fortissimo)
- pp* (pianissimo)

Specific notes and markings are labeled with letters and superscripts: *d*, *e*, *e*¹, *e*², *f*¹, and *g*.

(三) 对比式三段体腔调

对比式三段体腔调，指的是腔调所包含的三个腔段之间所运用的音乐素材或音乐表现手段有较为鲜明的对比。如：广东音乐《双声恨》，由三个腔段组成，第一腔段，25板，中板，一板三眼，用强调乙（si）、凡（fa）两音的“乙凡调”，其音阶为：低音 sol、 \flat si、中音 do、re、 \uparrow fa、sol；第二腔段，15板，慢板，一板三眼，用“正线”，其音阶为：低音 sol、la、si、中音 do、re、mi、fa、sol；第三腔段，46板，有板无眼，由慢渐快，反复演奏三遍，第一遍弱而慢，第二遍强而渐快，第三遍更强更快，音阶为：低音 sol、 \flat si、中音 do、re、 \uparrow fa、sol。由此可见，三个腔段之间无论在板式、速度，或者是音阶、强调音级等方面，都构成较为鲜明的对比，属于对比式三段体腔调。但是，如果与欧洲音乐的 ABA 对比式三段体相比较的话，那么，《双声恨》的三个腔段之间在对比之中还是有诸多统一和渐变的。其统一主要表现在：一是三个腔段所运用的腔音列都是以窄音列为主，间以少量的宽腔音列和四度、五度、六度跳进；二是各腔句以头眼后半拍十六分音符起奏、八分音符与十六分音符相结合的节奏型贯穿头两个腔段，第三腔段以强起强收的八分音符、四分音符节奏为特点。其渐变主要表现在速度方面，第一腔段为中速，第二腔段为稍慢，第三腔段由慢渐快，形成：中板—稍慢—中速—渐快—快，这种逐渐转慢、转快的速度变化样式，有别于欧洲三部曲式“快—慢—快”或“慢—快—慢”的对比鲜明的速度变化。

[谱例 6—34] 广东音乐《双声恨》^③



mf mp
 p pp f mp f
 ff
 mp mf
 mp p pp f
 稍慢 (正线)
 mp
 mf f mp f
 p f mp
 f mf

反复演奏三次，第一次弱且慢，第二次强较快，第三次更强更快



(四) 再现式三段体腔调

再现式三段体腔调，指的是第三腔段为第一腔段的完全再现或部分再现，第二腔段与它们构成一定对比的腔调。

第三腔段为第一腔段的完全再现、第二腔段与之构成对比的再现式三段体腔调的典型例子是四川民歌《跟着太阳一路来》。头尾腔段为散板自由节奏，用徵类色彩的窄音列 sol—la—高音 do—re 的上行、下行来歌唱，属徵调式；中间腔段为一板一眼的规整节奏，类似数板，用羽类色彩的小腔音列高音 do—中音 la—sol—高音 do—中音 la、la—高音 do—中音 mi 来歌唱，属羽调式。尾段是头段的完全再现，中段与之形成鲜明对比。（曲谱请参见〔谱例 2—50〕）

头、尾腔段变化再现的三段体腔调主要有头、尾腔段合头式。可举琵琶曲《瀛洲古调四首》中的《小月儿高》为例。第一腔段 16 板，一板一眼，旋律活动在中高音区，开头 6 板以羽类色彩窄腔音列、小腔音列为特点，接着，陆续出现含变徵（ $\sharp fa$ ）、变宫（ si ）音的近腔音列、窄腔音列。第二腔段 24 板，一板一眼，旋律活动在中低音区，以羽、角音为核心，作中心音转移的同音反复进行，末尾以开放性腔句形式自然过渡到第三腔段。第三腔段 27 板，开头 4 板完全重复第一腔段的头 4 板，之后，在重复部分旋律音调（如第三腔段的第 12、13 板与第一腔段的第 13、14 板完全相同）之外，主要在节奏型和窄腔音列运用等方面的再现，并且还带有展开性，从第 20 板开始，突出运用 $\sharp fa$ ，在第 26 板又出现 $\sharp do$ ，具有明显的往上方大二度调（ $do=D$ ）的

徵调式转换的意义。因此，似可称之为合头展开性再现式三段体腔调。

[谱例 6—35] 琵琶曲《小月儿高》^③

稍慢

稍慢 原速

A

B

A



(五) 合尾式三段体腔调

合尾式三段体腔调，指的是腔调所包含的三个腔段之间均有相同或相类似的结尾腔句，而形成换头合尾式三个腔段的腔调。

上海丝竹乐曲《普天乐》就是一首各腔段均有合尾的部分再现式三段体腔调。开头是一个散板引子。第一腔段 36 板半，一板一眼，慢板，七个腔句，分别为 5、4、5、 $5\frac{1}{2}$ 、 $4\frac{1}{2}$ 、 $6\frac{1}{2}$ 、6 板，以八分音符与四分音符的交替，组合成平稳有序的节奏型，旋律音调以级进为主，间以四度跳进，属于羽调式。第二腔段 44 板半，一板一眼，八个腔句，分别为 4、8、3、 $3\frac{1}{2}$ 、 $8\frac{1}{2}$ 、 $4\frac{1}{2}$ 、 $6\frac{1}{2}$ 、 $5\frac{1}{2}$ 板，基本节奏型、腔音列与第一腔段相同，从第五腔句后半开始第六、七、八腔句与第一腔段的第四、五、六腔句为同一音乐素材的反复，并且是第一腔段的第四腔句、第二腔段的第五腔句后半的重复，最后一个腔句在承接前面腔句的部分音乐素材之后又出现了第一、二腔段最后三板的旋律。由此可见，《普天乐》的三个腔段之间形成了换头合尾的再现式三段体腔调结构形式，其中第一、二腔段之间是较为完整的合尾，第一、二腔段与第三腔段之间是较为自由的变化型合尾。其结构图式为：

$$A \quad a(5) + b(4) + c(5) + \underline{d\left(5\frac{1}{2}\right) + e\left(4\frac{1}{2}\right) + f\left(6\frac{1}{2}\right) + g(6)}$$

$$A^1 \quad h(4) + i(8) + j(4) + j^1\left(3\frac{1}{2}\right) + \underline{d^1\left(8\frac{1}{2}\right) + e\left(4\frac{1}{2}\right) +}$$

$$\underline{f\left(6\frac{1}{2}\right) + g\left(5\frac{1}{2}\right)}$$

$$A^2 \quad k(6) + L(4) + L^1(6) + \underline{d^2\left(5\frac{1}{2}\right) + d^3(4) + d^3(4) + (d^4 + g^1)\left(5\frac{1}{2}\right)}$$

[谱例 6—36] 上海丝竹乐曲《普天乐》^③

快板 $\text{♩} = 114$

稍慢 $\text{♩} = 132$ 反复时

慢板 $\text{♩} = 60$

渐慢

四、多段体腔调

多段体腔调，指的是含有四个或四个以上腔段的腔调。按各腔段之间音乐素材运用的相互关系，大致有起承转合式多段体腔调、循环式多段体腔调、起平落式多段体腔调等。

（一）起承转合式多段体腔调

起承转合式多段体腔调，指的是腔调内所包含的众多腔段之间形成起承转合的关系。如：广东音乐《柳摇金》，由四个腔段

组成,第一腔段 11 板半,一板三眼,内含四个腔句,分别为 $3\frac{1}{2}$ 、2、2、4 板,自成一个起承转合 (a、b、c、b¹) 形式。整个腔段可以看成是《柳摇金》这一腔调的“起”部。第二腔段 14 板,一板三眼,内含五个腔句,分别为 4、4、2、2、2 板,既有对第一腔段部分腔句音乐素材的重复,又出现了新的音乐素材,其结构图式为: a、d、b、d¹、b,可以看成是整个腔调的“承”部。第三腔段 29 板半,一板三眼,在运用第一腔段第一腔句的同时,更多地运用了在节奏型和旋律音区、腔音列等方面与之形成较为鲜明对照的腔句 (d²、d³、d⁴、d⁵、d⁶),是为腔调的“转”部。第四腔调 4 板半,一板三眼,比较完整地再现了第一腔段的第一、二腔句 (a、b),是为“合”部。全曲结构图式为:

起: $a\left(3\frac{1}{2}\right) + b(2) + c(2) + b^1(4)$

承: $a(4) + d(4) + b(2) + d^1(2) + b(2)$

转: $a(4) + a^1(6) + e(a+b, 6) + d^2(2) + d^3\left(1\frac{1}{2}\right) + d^4(2) + a^1(1) + d^5(3) + a^1(1) + d^6(3)$

合: $a\left(3\frac{1}{2}\right) + b(1)$

[谱例 6—37] 广东音乐《柳摇金》^③



The musical score consists of 12 staves of music, each containing a melodic line. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece is marked with a 'B' in a box at the top right. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages and various ornaments (accents) marked with letters and superscripts.

Key features of the score include:

- Staff 1: Ends with a boxed 'B'.
- Staff 2: Ornament 'a'.
- Staff 3: Ornament 'd'.
- Staff 4: Ornament 'b'.
- Staff 5: Ornament 'd¹' and 'b'.
- Staff 6: Ornament 'C^a'.
- Staff 7: Ornament 'a¹'.
- Staff 8: Ornament 'e'.
- Staff 9: Ornament 'd²'.
- Staff 10: Ornament 'd³'.
- Staff 11: Ornament 'd⁴' and 'a¹'.



(二) 循环式多段体腔调

循环式多段体腔调，指的是在腔调所包含的多个腔段中，有一个腔段是主要腔段，在它的多次反复或变化反复中插入对比性的腔段。

福建南音器乐曲（南音弦友称之为“谱”）《八骏马》，全曲由八节组成，在每节的后半部都出现一个类似民间锣鼓牌子【马腿】的节奏型，以 re—sol 纯四度连接为特点的宽腔音列。

[谱例 6—38] 福建南音《八骏马》之一



在以上主要腔段（B）出现之前有一散板引子和以徵音（sol）、宫音（do）为核心的紧松型音型（A），在它的多次反复中插入含变宫音的窄腔音列和近腔音列（C）及其变体（ C^1 、 C^2 、 C^3 、 C^4 ），由高音 sol、高音 la 下行级进在中音 la 回绕的音型

(E), 自高音 do 至中音 mi 的窄腔音列音型 (D) 等, 与主要腔段 (B) 形成循环交替的乐思陈述方式。其音乐结构图式如下:

引子 散板

I、A $\frac{1}{4}$ 74 板 $\underline{\bullet}=45$ = $\underline{\bullet}54$ do=G

连接 (散板、 $\frac{1}{4}$)

B $\frac{1}{4}$ (实际为 $\frac{3}{8}$) 33 板 $\bullet=63$ do=G

II、C $\frac{1}{4}$ 33 板 $\underline{\bullet}=80$ do=D

B $\frac{1}{4}$ (实际为 $\frac{3}{8}$) 33 板 $\bullet=100$ do=G

III、D $\frac{1}{4}$ 32 板 $\bullet=100$ do=G

B $\frac{1}{4}$ (实际为 $\frac{3}{8}$) 33 板 $\bullet=70$ do=G

IV、C¹+D¹ $\frac{1}{4}$ 58 板 $\underline{\bullet}=96$ do=D do=G

B $\frac{1}{4}$ (实际为 $\frac{3}{8}$) 33 板 $\bullet=82$ do=G

V、C² $\frac{1}{4}$ 81 板 $\bullet=96$ do=D do=G

B¹ (实际为 $\frac{3}{8}$) 39 板 do=G

VI、E $\frac{1}{4}$ 44 板 $\bullet=130$ do=G

B¹ $\frac{1}{4}$ (实际为 $\frac{3}{8}$) 39 板 do=G

VII、C³ $\frac{1}{4}$ 84 板 $\underline{\bullet}=130$ do=D do=G

$$B^1 \frac{1}{4} \text{ (实际为 } \frac{3}{8} \text{)} \quad 39 \text{ 板} \quad \text{do}=\text{G}$$

$$\text{Ⅷ、} C^4 + E^1 \quad \frac{1}{4} \quad 69 \text{ 板} \quad \text{♩} = 130 \quad \text{do}=\text{D} \quad \text{do}=\text{G}$$

$$B^1 \frac{1}{4} \text{ (实际为 } \frac{3}{8} \text{)} \quad 42 \text{ 板} \quad \text{♩} = 144 \quad \text{do}=\text{G}$$

(参见光盘:引自王耀华主编《福建南音》第249~265、266~283页,人民音乐出版社,2002年3月第1版,北京)

(三) 起平落式多段体腔调

起平落式多段体腔调,指的是在腔调所包含的多个腔段中,有较为鲜明的“起”部和“落”部,中间一个或若干腔段属于铺叙、展开性质。

琴歌《八声甘州》由七个腔段组成,其中,第一腔段具有呈示基本乐思的“起”部功能,其第一腔句为全曲腔韵(A),第二腔句为辅助腔句(B)。第二至第七腔段为乐思的铺陈和展开,除腔韵的以羽音为核心音的羽类窄腔音列(A¹)之外,还出现了以宫音、徵音为核心音的窄腔音列(C、D),以及以角音为核心音的窄腔音列(B¹)。第八腔段是“落”部,为“起”部的变化、扩展再现(A⁷、A⁸)。其结构图式为:

起 I A (4) B (3)

平 II A¹ (3) A² (4 $\frac{1}{2}$)

III C (3 $\frac{1}{2}$) D (3)

IV A³ (3) D¹ (3)

V A⁴ (4 $\frac{1}{2}$) A⁵ (5)

VI A⁶ (2 $\frac{1}{2}$) B (3)

VII B² (4) D² (5)

落 VIII || : A⁷ + C (4 $\frac{1}{2}$) A⁸ (3 $\frac{1}{2}$) : ||

[谱例 6—39] 琴歌《八声甘州》(《东皋琴谱》，柳永词 王迪定谱)^④



对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。

渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。

是处红衰翠减，苒苒物华休。

惟有长江水，无语东流。不忍

登高临远，望故乡渺邈，归思难收。

叹年来踪迹，何事苦淹留？想佳人、

妆楼凝望，误几回、天际识归舟？

争知我、倚阑干处，正恁凝愁。

争知我、倚阑干处，正恁凝愁。

第四节

腔调与节奏型

一、节奏型

节奏型指的是在腔调或腔调的某部分中，具有典型意义的节奏组合。包括主导节奏型和辅助节奏型。主导节奏型，指的是在腔调或腔套中反复出现、具有集中统一和深化内容、情绪表现作用的节奏组合。由于它往往贯串于腔调的各个部分或腔套的各个腔调，所以，也有人称之为“贯串节奏”^④。辅助节奏型，是与主导节奏型相对而言，只在腔调的某一部分或腔套的某一腔调出现，与主导节奏型形成对比的节奏组合。它与主导节奏型形成相互补充、相辅相成的关系，起着补充、丰富乐思的作用。在中国传统音乐的腔调这一结构层次中，一般说来，都至少包含着一个主导节奏型和一个或若干个辅助节奏型。

例如：在全国得以广泛流传的【孟姜女调】（参见〔谱例6—4〕），包括一个主导节奏型和一个辅助节奏。其主导节奏型以切分节奏为特点，辅以四分音符、二分音符：

$\underline{x} \ x.$ | $x \ x$ | $\underline{x} \ x.$ | $x \ -$ |，运用在第一、二、四腔

句，成为“起”、“承”、“合”部的贯穿性节奏型，使腔调的主导节奏型鲜明突出。辅助节奏型以四分音符为主，最后落在二分音

符：X X | X X | X X | X - |，出现在第三腔句，成为“转”部节奏，与“起、承、合”部构成对比，起着丰富乐思节奏的作用。

又如：广东音乐《旱天雷》，其主导节奏型是带冒头（俗称先锋指）的三个八分音符重音，接以连续不断的十六分音符，

X X X X X X X X X X X | X X X X X X X X X X X X X X X |
X X X X X X X X X X X X X X | X X X X X X X X X。

寓意于久旱之际传来雷声，令人激动异常，奔走相告。该主导节奏型也贯串在第一、二、四腔句，为“起、承、合”部，起着强调主要乐思的作用。辅助节奏型由八分音符、十六分音符和切分音以及三十二分音符组合而成：

X X X X X X X | X X X X X X X X X X X . X X X | X X X X X X X X X X X X X X X X X X |
X X X X X X X X X X X X X X X X X X . X X X | X X X，前半部更为舒展，

后半部渐趋紧凑、急促，最后再现主导节奏型中的主导节奏，具有在对比中归于统一的意义。（参见〔谱例 6—28〕）

二、词拍与意拍

词拍与意拍，是中国传统音乐声乐曲所使用的基本节奏类型。这里的“拍”主要指的是节奏，中国传统称为“拍子”，亦即节奏形态，既包括拍数、节拍，又包括节奏样式。

词拍，指的是与唱词语言节奏紧相吻合或基本吻合的节奏形态。由于汉语是单音节的语言文字，单字、多字均可构成独立句子，由三个字或三个以上的字组成的句子，以一个音节为基础常由两个音节组成的“词拍”为单位来顿逗，所以，词拍，是以一

个音节为基础，“由强弱交替的两个音节（两个单字）构成的字的组合单位，一般情况是字数成双的句子，按两个音节划分。如：长空——雾粘，天高——云闲……字数成单的句子，按两个音节划分，最后一个单字单独构成一个音节。如：眉黛——颦，啼痕——渗，芳心——恼。^④”这种按照唱词词拍的基本节奏来划分旋律节奏的形式，几乎成为中国传统音乐声乐曲中的主要节奏形式。

如：陕西民歌《蓝花花》

青线 线(那个) | 蓝线 线—— | 蓝·格 英英的 | 采—— |
生·下 一个 | 蓝花 花 | 实实的 爱死 | 人—— ||。

京韵大鼓《丑末寅初》

0 我 听也 听不 | 见，在那 花鼓 樵楼 | 上，—— 梆儿
听不见的 | 敲—— 钟儿 听不见的 | 撞—— 锣儿 听不见的 |
筛呀，这个 铃儿 听不见的 | 晃，那些 值更的 | 人儿他—— |
 沉——睡—— | 如雷—— | 一梦入了 | 黄—— | 梁——。

豫剧《花木兰》“刘大哥讲话理太偏”：

刘 | 大·哥 | 讲 话 | 0 理 | —— 太 | 偏，0 | 谁 说 |
女子· | 0 享 | —— 清 | 闲 0 | 男子 打 | 仗 0 |
 到 边 | 关 —— | 女·子 | 纺 织 | 0 在 | —— 家 | 园 0 ||

也有在词拍基础上稍作延长而不突出词拍划分的。

如：云南民歌《小河淌水》，其第一句的后三个字形成前短后长，第二句为前六个字短、后三个字长，都是前词拍紧、后词拍疏。以此节奏对比来推动乐思的展开。

月亮 出来 亮 汪· 汪 亮 汪· 汪 —— |
想起 我的 阿哥 在 —— 深 —— 山 —— ||

越剧《梁山伯与祝英台》“楼台会”，祝英台的一段唱词，其大部分唱词均以紧凑的词拍唱出，表达了其悲伤的怒诉，到最后

特定情绪。如：湖南民歌《洗菜心》，以切分音为其基本节奏型，并且还加上短小的拖腔，这一节奏型与常规词拍既有某些联系，但又具独特个性，应属意拍，它贯穿在第一句、第三句唱词和第二句唱词的后半部分，成为主导节奏型。在第二句唱词的前半部分用的又是比较原样的常规词拍，与之形成对比。这种节奏型既具有湖南地方特色，又与唱词所表现的风趣乐观内容相吻合。

[谱例 6—40] 湖南民歌《洗菜心》^{④③}



广西文场《月夜秋声》的节奏处理也有与上相同的特点。以带小拖腔的切分节奏为贯穿节奏，为乐思引入了无限的活力。

[谱例 6—41] 广西文场《月夜秋声》^{④④}



在戏曲、曲艺唱腔中，常用大拖腔来打破常规词拍，使唱腔旋律在长达三、四板甚至十几、二十板的悠长节奏中得以充分

发挥。

如：京剧老生唱腔《自那日朝罢归身染重病》，在开头第一、二腔句的“日”、“归”、“染”、“重”、“年”字上用了小拖腔，在“迈”、“尊”字上用了长达3个板位、4个板位的长拖腔，在悠长的节奏中唱出低回委婉的旋律，表达了剧中人对人生的慨叹。

[谱例 6—42] 京剧老生唱腔《自那日朝罢归身染重病》^④

自(噫) 那 日 朝 罢 归

身(呐) 染 重

病, 三 更 时 梦(呃)见(呐)了

年 迈 爹

尊(呐)。

京韵大鼓《丑末寅初》的最后一段是对牧牛童儿逍遥自在情状的描述。其第二句唱词经过加垛扩充成为44个字，前37个字以词拍处理，后6个字以稍加扩充的词拍节奏唱出。最后一个“逍遥”的“遥”字，用了一个大拖腔，为15个板位、59拍，在悠长的节奏中，唱出了在10度音域作上下起伏回旋的旋律，表现了牧牛童儿悠然自得、愉悦自在的神情意趣。属于典型的意拍，它大大地丰富了全曲的乐思。第三、四句又回到词拍。

[谱例 6—43] 京韵大鼓《丑末寅初》最后一段^④

The musical score is written on six staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the notes.

自在道。

吹出来的这个山歌儿野调无腔，这不

越过了小溪旁。

(小彩舞唱 东安记谱)

三、均分律动与非均分律动

在中国传统音乐中，均分律动与非均分律动都得到运用，并且具有自身的特点。

首先，是非均分律动的大量运用。例如：各民族、各地的山歌、牧歌、信天游、花儿、山曲、爬山调等，戏曲、曲艺、器乐曲中的散板等，这些都是属于非均分律动。

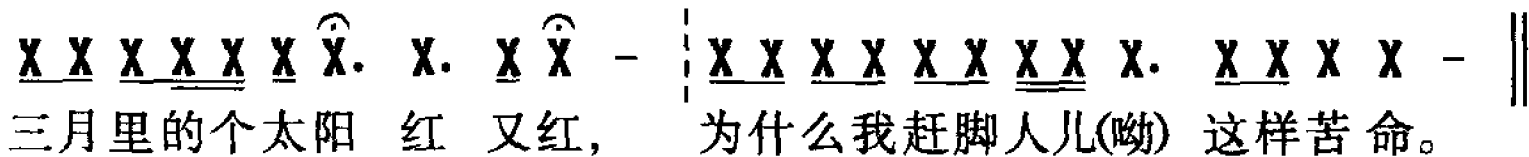
非均分律动指的是其强拍和弱拍的反复循环的非固定周期性。属于自由节奏。所以，在戏曲、曲艺、器乐曲中称之为散

板。但是，它并不是无规律可言的。在中国传统音乐的腔调这一结构层次，即使是非均分律动类的腔调，也有节奏型。如：

[谱例 6—44] 信天游《脚夫调》



其节奏型为：

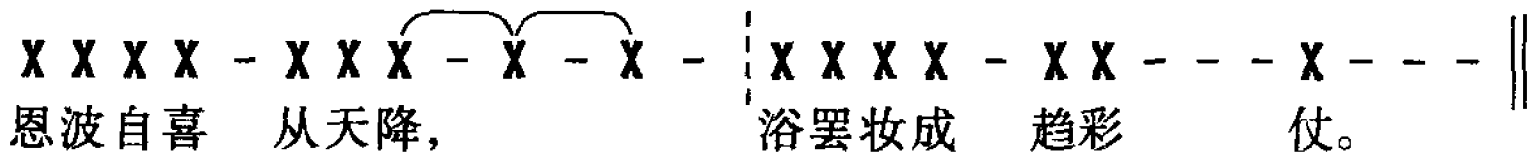


上句分为两个腔节，下句一气呵成，分别为前紧后疏。这也成为陕北信天游的较具代表性意义的节奏型。

[谱例 6—45] 昆曲【玉楼春】^{④7}



其节奏型为：



上下句均分为两个腔节，各形成前紧后松的节奏。该节奏型在京剧散板类节奏中也具有典型性。

[谱例 6—46] 京剧西皮散板^{④8}





其节奏型为:

X X X' X X X (过门)' X X X - X (过门) |
老 爹 爹 在 朝 中 官 高 爵 显,

X X X' X X - X (过门) X X - - - X - X - - ||
却 为 何 贪 富 贵 不 顾 羞 惭!

上下句均分成两个腔节，各形成前紧后松节奏，与词拍划分相吻合。该节奏型在京剧、昆曲和其他诸多戏曲剧种的散板类节奏中具有代表性意义。

第二，是均分律动具有如下两个特点。一是由于词拍的影响，以及音乐自身规律的要求，形成了以“2”为基础的均分律动体系：一眼板、三眼板、赠板（七眼板）、倍赠板，以及一眼板成倍压缩为无眼板。以“2”为基础的均分律动体系之外的律动，如二眼板系统和加法性节拍（如 $\frac{5}{4}$ 、 $\frac{11}{8}$ 等）较少。二是均分律动的大量非功能性，也就是说，除号子和一些舞曲之外，在许多情况，其强弱拍的交替并不十分有规律，而留下更多主动回旋的余地。与此相关联的是，在腔调或腔套内部，其节奏有一定的弹性伸缩的自由，在戏曲中叫“撤”或“催”。撤，指的是速度、节奏放慢，甚至成倍放慢；催，指的是速度、节奏加快，甚至数倍变快。

在中国传统音乐中，还有一种均分律动与非均分律动同时呈现的板式，这就是戏曲中的“紧拉慢唱”，在京剧中称为【摇板】，越剧中称为【嚣板】。唱腔是散板（非均分律动），伴奏是有板无眼（均分律动），这就使唱与伴奏这两个声部之间构成非

均分律动与均分律动的同步进行，形成节奏对位。

[谱例 6—47] 京剧【西皮摇板】^④



四、常规节奏与非常规节奏

与前述均分律动以“2”为基础的律动体系相联系的，在中国传统音乐的节奏也存在着以“2”为基础的节奏体系，也就是说，如果以含2拍的原板为基础的话，那么，慢板的拍数是原板的倍数“4”，赠板的拍数是慢板的倍数“8”，倍赠板的拍数是赠板的倍数“16”，快板的拍数是原板的成倍压缩为“1”，快板有板无眼再倍分则为 $\frac{1}{2}$ 、再再倍分为 $\frac{1}{4}$ ，再再再倍分为 $\frac{1}{8}$ ，再再再再倍分为 $\frac{1}{16}$ 。由于这是与常规的词拍相吻合，也与日常农耕生活和人体脉搏跳动、行走步伐相一致，所以称之为常规节奏。也就是说，凡是以“2”为基础的倍数或倍分节奏单位均属常规节奏。与之相对的，不是以“2”为基础的节奏单位则属非常规节奏，例如：切分音，形成1与3(1+1+1)的关系，或1加2(1+1)加1的关系；三连音成为一分为三；二眼板也是一分为三；自由延长打破了原有的二分体系。这些都属于非常规节奏。

在中国传统音乐的腔调这一结构层次中，常规节奏与非常规节奏的有意识运用，也经常成为一种达到对比、统一的手段。

前曾述及的腰板（切分音）与正板（常规节奏）、词拍与意拍、规整节奏与自由延长等，都属于中国传统音乐声乐曲中的常

规节奏与非常规节奏的对比和运用。此外，尚有顶板起唱与闪板起唱，板起板落与眼起眼落板收，常规节奏和连续切分等。

顶板起唱，指的是在正拍位上起唱，往往具有平稳、端庄的效果。

[谱例 6—48] 京剧西皮二六《春秋亭外风雨暴》^⑤



闪板起唱，是避开板位，在后半拍起唱，往往具有较强的动力性。

[谱例 6—49] 京剧西皮流水^⑤



城 楼 上 助(哇) 你 三 通 鼓，十 面 旌 旗 壮 壮 威 严。

一些比较古老的乐种（如：南音、梨园戏、昆曲、莆仙戏等），还经常出现由连续切分音和落在末眼、延长到板上收音（俗称“坐拍”）组成的乐种性节奏型。如：梨园戏《绣成孤鸾戏牡丹》，如下谱例中的第一、二、三、四、五、八、九、十、十三、十七小节都有切分音，其中，第五、九、十七小节还有二至三个连续切分音。第六、七小节之间，八、九小节之间。九、十小节之间，十二、十三小节之间，十四、十五小节之间，十六、十七小节之间，或者以坐拍形式相连，或者形成切分音。这些都

形成比较强的节奏推进力。这也就是为什么南音、梨园戏等古典音乐、古典戏曲音乐虽然旋律线状迂回曲折，上下起伏幅度不大，速度比较徐缓，但却仍具较强活力的原因之一。

[谱例 6—50] 梨园戏唱腔《绣成孤鸾戏牡丹》^②

品管倍士

绣 成 (不汝) 孤 鸾

戏 牡 丹,

又 绣 一 鸂 鶒 伊 想 飞 来 只

枝 上 宿。

孤 鸾 共 鸂 鶒 (于)

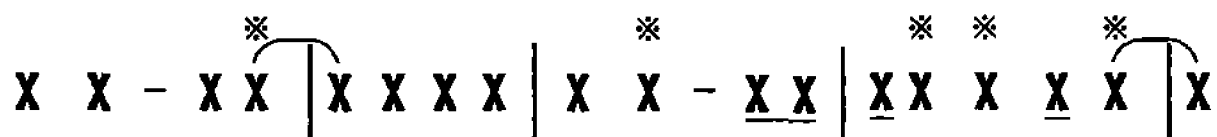
以上这一 [谱例 6—50] 可列出如下结构图示：

$$A[9 \frac{1}{2}] \quad B[8(\boxed{3}+5)] \quad A[9] \quad B^1[6 \frac{1}{2}(\boxed{3}+2+\boxed{1 \frac{1}{2}})]$$

$$C[3 \frac{1}{2}(2+\boxed{1 \frac{1}{2}})] \quad B^2[4 \frac{1}{2}] \quad B^3[\boxed{6}] \quad B^4[5]$$

整个腔调以 A、B 为基础，其主导节奏型以连续切分为特点：

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} * & & * & & * & & * & & * & & * & & * & * \\ X & X & - & \underline{X} & \underline{X} & | & \underline{0} & X & \underline{X} & \underline{X} & \underline{X} & | & X & X & \underline{X} & \underline{X} & | & X & X & - & X & | & \underline{X} & \underline{X} & X & \underline{X} & \underline{X} & | \end{array}$$



在 9 个板位的旋律中出现 12 次切分音。它贯串在 A 的全部和 B 的局部。

辅助节奏型以八分音符、四分音符为特点：XX X XX X | XX X XX X |。

辅助节奏出现在 B、C 的局部（见以上图示中数字加“□”号处）。从以上图示也可以看出《绣成孤鸾戏牡丹》的节奏对比关系：

主导节奏型（以下略称“主”）（ $9\frac{1}{2}$ ）—辅助节奏型（以下略称“辅”）（3）—“主”（5）—“主”（9）—“辅”（3）—“主”（2）—“辅”（1）—主（2）—“辅”（ $1\frac{1}{2}$ ）—“主”（ $4\frac{1}{2}$ ）—“辅”（6）—“主”（5）。

在一些腔调中，还经常运用“2”与“3”的节奏的交替、对比，作为推动乐思发展的动力。如：民间器乐曲《老八板》（参见[谱例 5—48]），从节奏上看，其第一腔句含一个以“2”为单位和两个以“3”为单位的腔节，形成“3、2、3”节奏样式；第二腔句与第一腔句相同，也为“3、2、3”节奏样式；第三腔句变为“2、2、2、2”样式；第四腔句为“3、2、3”；第五腔句则在“3、2、3”基础上加上了“2、2”样式，具有综合性；第六腔句为“2、2、2、2”；第七腔句为“2、3、3”；第八腔句为“2、2、2、2”。整个腔调的节奏贯串着“2”与“3”的对比、呼应，以此作为乐思展开的推动力。其节奏的结构图示为：

I. XXX, XX, XXX;

II. XXX, XX, XXX;

III. XX, XX, XX, XX;

IV. XXX, XX, XXX;

V. XXX, XX, XXX, XX, XX; VI. XX, XX, XX, XX;
VII. XX, XXX, XXX; VIII. XX, XX, XX, XX.

【老八板】的节奏展开与旋律音调的展开基本上是同步的。如果说，第一、二腔句是以“2”与“3”的交替为特点的主导节奏型呈示和巩固的“起”部的话，那么，第三腔句以“2”为特点的辅助节奏型就与“起”部构成对比，第四腔句的节奏回到主导节奏型，成为过渡，从第五腔句开始，是一个综合性的带展开性的结部，既有“2”与“3”的交替节奏型（如第五、七腔句），又有以“2”为特点的单一节奏型，具有总结性质。

这种“2”与“3”节奏单位的交错、并置，在戏曲【流水板】唱腔中也普遍存在。如京剧《女起解》中，苏三唱的一段【西皮流水】“苏三离了洪洞县”。

[谱例 6—51] 京剧【西皮流水】“苏三离了洪洞县”^③

苏 三 离 了 洪 洞 县， 将 身 来 在

大 街 前。 未 曾 开 言 心 内 惨， 过 往 的

君 子 听 我 言。 哪 一 位 去 往 南 京 转， 与

我 那 三 郎 把 信 传。 言 说 苏 三 把 命 断， 来 生 变 犬

马 我 当 报 还！

以上谱例中的节奏可以列为如下图式：

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|-----------|----------|----------|----------|----------|---|----------|---|---|----------|----------|----------|---|----------|----------|----------|---|----------|--|
| X | X | | <u>0</u> | X | <u>X</u> | | <u>X</u> | X. | <u>X</u> | <u>0</u> | | <u>0</u> | X | <u>X</u> | | X | X. | <u>X</u> | | X | X | | <u>0</u> | X | <u>X</u> | |
| 苏 | 三 | | | 离 | 了 | | 洪 | 洞 | 县 | , | | | 将 | 身 | 来 | 在 | 大 | 街 | 前 | 。 | 未 | 曾 | | | | |
| X | X | | <u>X</u> | X. | | <u>X</u> | <u>0</u> | <u>X.</u> | <u>X</u> | <u>X</u> | | <u>X</u> | X | <u>X</u> | | X | X | | <u>0</u> | X | <u>X</u> | <u>X</u> | | | | |
| 开 | 言 | | 心 | 内 | | 惨 | , | 过 | 往 | 的 | 君 | 子 | 听 | 我 | 言 | 。 | 哪 | 一 | 位 | | | | | | | |
| X | X | | <u>X</u> | X. | | <u>X</u> | <u>0</u> | <u>X</u> | | <u>X</u> | X | <u>X</u> | X | <u>X</u> | | X | X | | <u>X</u> | X | <u>X</u> | <u>X</u> | | | | |
| 去 | 往 | | 南 | 京 | | 转 | , | 与 | 我 | 那 | 三 | 郎 | 把 | 信 | 传 | 。 | 言 | 说 | 苏 | 三 | | | | | | |
| <u>X</u> | <u>X</u> | <u>X</u> | <u>X</u> | <u>X</u> | <u>X</u> | | X | - | | <u>X</u> | <u>0</u> | X | | X | X | | <u>X</u> | - | | X | - | | | | | |
| 把 | 命 | 断 | , | 来 | 生 | 变 | 犬 | | | 马 | | 我 | | 当 | 报 | | 还 | ! | | | | | | | | |

其中，以“2”的组合为主，占全部24组中的19组，属于起主导作用的节奏样式；以“3”的组合为辅，占24组中的5组。并且还经常出现后半拍（闪板）起唱和切分节奏。因此，使其节奏显得甚为流畅，宛若行云流水。

五、数列节奏

数列节奏是一种有序的非常规性质的节奏。其非常规性主要体现在：这种节奏形式的形成，并不是按照以“2”为基础作倍增或倍减，也不属于匀称型的方整结构，而是形成一种长短型的非匀称型的数列。其“有序”，指的是这些不匀称的节奏不是杂乱无章的任意凑合，而是隐含着精确的规定性和严密的数理逻辑，并且发展到一定的规范化程度。

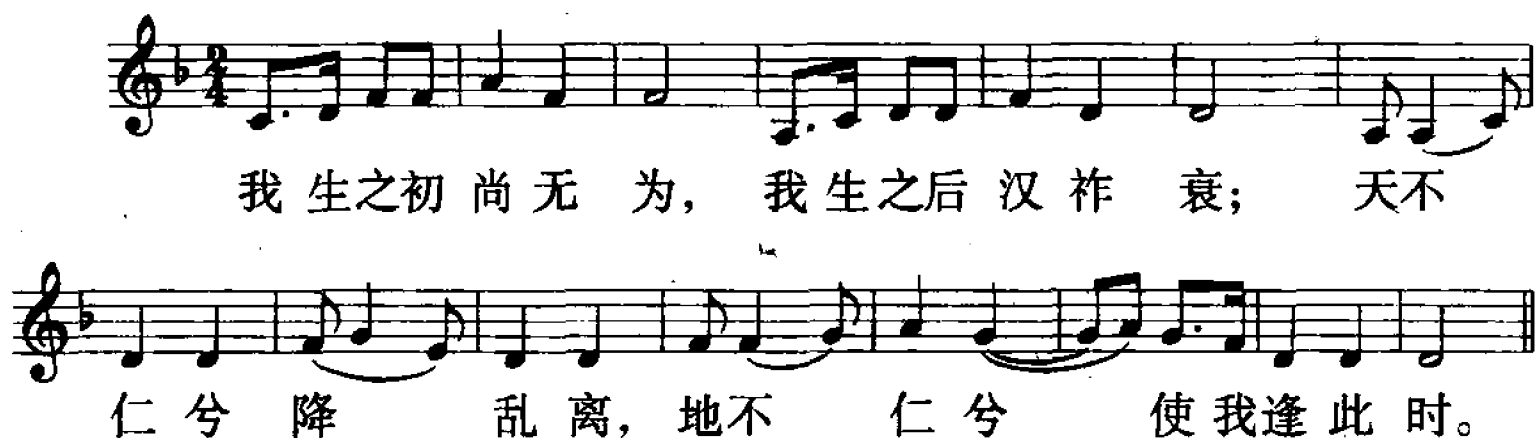
对于这种数列节奏的规律性及其运用，童忠良、袁静芳、叶栋等学者均作过深入研究^④，并有优秀成果问世。本节阐述多有参考他们的研究成果。

中国传统音乐的数列节奏主要有如下几种类型：

1. 递增型，指的是各节奏单位按同一公差数逐渐相加。其

公差数有 1、有 2。公差数为 1 ($d=1$) 的, 如古曲《胡笳十八拍》。其第 1、2 腔句各为 3 个板位, 第 3 腔句为 4 个板位, 第 4 腔句为 5 个板位。其公式为 3, 4, 5/ $d1$ (板位)。

[谱例 6—52] 琴歌《胡笳十八拍》第一拍第一段^⑤



公差数为 2 ($d=2$) 的, 如苏南吹打《游西湖》, 其第 1 腔句为 4 拍、第 2 腔句为 6 拍, 第 3 腔句为 8 拍。它的公式为 4, 6, 8/ $d2$ (拍)。

[谱例 6—53] 苏南吹打《游西湖》^⑥



苏南十番锣鼓的锣鼓牌子【宝塔尖】也属公差数为 2 ($d=2$) 的递增型节奏, 它以“1”为基础, 每次递增“2”, 而形成 1、3、5、7 的顺序递增。

仓
 仓一 仓
 仓仓 一仓 仓
 仓仓 一仓 一仓 仓

2. 递减型, 指的是各节奏单位按同一公差数逐渐减少。其公差数有 1, 也有 2。公差数为 1 (公式为 $d=1$) 的递减型节奏可以举出甘肃民歌《是咱知心人》。其主体部分由 3 个腔句构成, 第 1 腔句 4 个板位, 第 2 腔句 3 个板位, 第 3 腔句 2 个板位, 最

后是补充性尾声，由 2 个 2 板位（共 4 个板位）的节奏组合而成。全曲公式为 4, 3, \parallel : 2: \parallel /d1（板位）。

〔谱例 6—54〕甘肃民歌《是咱知心人》^{⑤7}



十番锣鼓《十八六四二》是属于公差数为 2（公式为 d2）的递减型节奏。它以“10”为起点，每次递减“2”，其公式为 10, 8, 6, 4, 2/d2。

| | |
|----------------------|---|
| 5 | 7 |
| <u>七七</u> <u>七</u> | <u>七七</u> <u>一七</u> <u>一七</u> <u>七</u> (10) |
| 1 | 7 |
| <u>内</u> | <u>内内</u> <u>一内</u> <u>一内</u> <u>内</u> (8) |
| 1 | 5 |
| <u>同</u> | <u>同同</u> <u>一同</u> <u>同</u> (6) |
| 1 | 5 |
| <u>王</u> | <u>王王</u> <u>王</u> (4) |
| 1 | 1 |
| 七 | <u>七</u> (2) |

此外，【倒宝塔尖】、【蛇脱壳】也是属于递减型节奏。【蛇脱壳】锣鼓牌子前有头、后有尾，主体部分以“7”为起点，递减 2，形成 7、5、3、1，其公式为 7, 5, 3, 1/d2。

【蛇脱壳】

(头) 一丈 一丈 | 匀各 匀 | 正 丈 | 丈 |

(七) 一丈 一丈 一丈 | 七 一七 一七 一七 | 内

一内 一内 一内 | 王 一王 一王 一王 | 同
一同 一同 一同 | 七 (五) 一七 一七 | 内
一内 一内 | 王 一王 一王 | 同 一同 一同 | 七
 (三) 一七 | 内 一内 | 王 一王 | 同 一同 |
 (一) 七 内 王 同 | 七 内 王 同 |
 (尾) 七同 王同 | 七内 王同 | 扎 丈丈 一正 一文 | 勺 ||

3. 递增递减型，指的是先递增后递减的节奏型。如浙江吹打乐《将军得胜令》，先按“1、3、5、7”递增，然后又按“7、5、3、1”递减。

[谱例 6—55] 浙江吹打乐《将军得胜令》片段^⑤



民间锣鼓牌子【金橄榄】也属于递增递减型节奏，其结构图式为 3, 5, 7, 5, 3, 1。

【金橄榄】

内内 内
同同龙 同同 同
王王 一王 一王 王
同同龙 同同 同
内内 内
 七

4. 递减递增型，指的是先递减后递增的节奏型。如湖南民歌《瓜子红》，其第1腔句为4个板位，第2腔句3个板位，第3、4腔句各2个板位，第5腔句3个板位，第6腔句加衬词3个

板位,第7腔句4个板位,其公式为:4,3,2/d1(板)+2,3,4/d1(板)。

[谱例 6—56] 湖南民歌《瓜子红》^{⑤9}



一 盘(呀) 瓜 子 三(呀) 十 双(哪 嗨 嗨 嗨),
陪 起 情 哥 坐 上 方, 情 哥 哥 往 上 坐(哪 嗨 嗨 嗨),
小 妹 子 陪 一 旁(哪 嗨 嗨 嗨), 郎 吃 瓜 子 香 满
堂, 香 啊 香 满 堂(哪 嗨 嗨 嗨), 香 呀 香 满 堂(哪 嗨 嗨 嗨),
(哪 嗨 哟) 郎 吃 瓜 子 香 满 堂 (哪 哟 哟)。

5. 递增递减同时综合型,指的是将两种节奏单位连接在一起,各按相同的公差数作递增与递减变化,综合成一种模式。如:十番锣鼓的锣鼓牌子【鱼合八】,是递减型的7、5、3、1与递增型的1、3、5、7各对应句式相加而成,各节数列相加之和为8,如:7+1=8,5+3=8,3+5=8,1+7=8,中间加用木鱼击节,故称为“鱼合八”。

【鱼合八】

| | |
|--|---|
| $\begin{array}{c} 7 \\ \hline \text{七七} \quad \text{一七} \quad \text{一七} \mid \text{七} \end{array}$ | $\begin{array}{c} 1 \\ \hline \text{扎} \quad \text{勺各} \mid \text{勺} \quad \text{丈} \mid \text{丈} \end{array}$ |
| $\begin{array}{c} 5 \\ \hline \text{内内} \quad \text{一内} \mid \text{内} \end{array}$ | $\begin{array}{c} 5 \\ \hline \text{扎扎} \mid \text{扎} \quad \text{勺各} \mid \text{勺} \quad \text{丈} \mid \text{丈} \end{array}$ |

3 5
同同 | 同 扎扎 扎扎 | 扎 勺各 | 勺 丈 | 丈

1 7
 | 主 扎扎 一扎 一扎 | 扎 勺各 | 勺 丈 | 丈 丈 | 扎 扎 | 丈

在中国传统音乐的腔调这一结构层次中，以上这些数列节奏，或者以自身的一种类型或若干类型，组合成一个牌子；或者以其中的某一类型和其他节奏样式组合使用，形成一个牌子。

如：琴歌《胡笳十八拍》第一拍，包含两个腔段，各腔段分别运用递增型节奏，公式为 3, 4, 5/d1 (板) + 3, || : 4: ||, 5, 6/d1 (板)，最后增加一个 4 个板位的结尾。通过反复的递增型节奏，使感情表达逐渐深化。（琴歌《胡笳十八拍》曲谱请参见光盘：引自王迪编《琴歌》第 42~54 页，文化艺术出版社，1983 年 6 月第 1 版，北京。）

甘肃民歌《是咱知心人》，用递减型节奏，使之不断紧凑，而表达赞颂时的激动情怀。

锣鼓牌子【宝塔尖】、【十八六四二】运用递减型节奏，使之逐渐紧凑，增强结构动力。

锣鼓牌子【蛇脱壳】以 7、5、3、1 递减型节奏为主体，而在前后加上了头部、尾部，使其节奏显得更加丰富，结构更加完整。

在浙江吹打乐《将军得胜令》中，递减递增型节奏作为【得胜令】腔调中的一个部分，通过节奏的紧缩、拉宽，旋律音调的逐层高涨，把音乐推向高潮。

[谱例 6—57] 浙江吹打乐《将军得胜令》后半部分^⑥





在民间乐曲《金蛇狂舞》中，第三腔段的递减型节奏模式(7, 5, 3, 1/d2)与第一、二腔段的“2”与“3”交错的节奏型构成对比，并将乐曲情绪推向高潮。

[谱例 6—58] 民间乐曲《金蛇狂舞》

2与3对置，交错节奏

仓. 冬 冬 仓 一 冬 仓

递减型节奏

7.

5.

3. 1

2与3对置，交错节奏



注释:

①王骥德《曲律·论腔调第十》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第四册第114页，中国戏剧出版社，1959年8月第1版，北京。

②刘吉典《京剧音乐概论》第166~168页，人民音乐出版社，1993年7月第1版，北京。

③同②第320、321页。

④王耀华《乐韵寻踪》第356页，上海音乐学院出版社，2007年1月第1版，上海。

⑤王耀华记谱。

⑥上海音乐出版社编《中国二胡名曲荟萃》（上）第69~70页，上海音乐出版社，1997年12月第1版，上海。

⑦刘崇德校译《新定九宫大成南北词宫谱校译》第5卷第3283~3284页。天津古籍出版社，1998年7月第1版，天津。

⑧同②第170页。

⑨同上。

⑩同上。

⑪同②第172页。

⑫同②第173页。

⑬同上。

⑭同④第356~160页。

⑮同④第358页。

⑯同④第360~361页。

⑰同④第364页。

⑮《中国民族民间音乐》第135页，福建教育出版社，2006年第1版，福州。

⑯《中国民间歌曲集成（江苏卷）》第697页，中国ISBN中心，1998年4月第1版，北京。

⑰《中国民间歌曲集成（青海卷）》第167页，中国ISBN中心，2000年3月第1版，北京。

⑱《中国民间歌曲集成（浙江卷）》第305页，中国ISBN中心，1993年10月第1版，北京。

⑲《中国民间歌曲集成（山东卷）》第239页，中国ISBN中心，2000年3月第1版，北京。

⑳《中国二胡名曲荟萃》（上），第70～71页，上海音乐出版社，1997年12月第1版，上海。

㉑同㉒第71～72页。

㉒刘崇德校译《新定九宫大成南北词宫谱校译》第3283～3288页。天津古籍出版社，1998年7月第1版，天津。

㉓同㉒第3285页。

㉔同㉒第3286页。

㉕同㉒第3287页。

㉖杨荫浏《中国音乐史纲》第266页，上海万叶书店，1952年第1版，上海。

㉗严华生编《传统广东音乐精选》第55页，人民音乐出版社，2000年10月第1版，北京。

㉘《中国民族民间音乐器乐曲集成·广东卷》第55页，中国ISBN中心，2006年，北京。

㉙周红编著《琵琶传统民间乐曲精选》第10、11页，湖南文艺出版社，2005年，长沙。

㉚同㉙第3页。

㉛同㉙第47～49页。

㉜本社编《中国二胡名曲荟萃》第84～91页，上海音乐出版社，1997

年,上海。

③⑥《中国民族民间音乐器乐曲集成·广东卷》第65、66页,中国 ISBN 中心,2006年,北京。

③⑦周红编著《琵琶传统民间乐曲精选》第1、2页,湖南文艺出版社,2005年,长沙。

③⑧李民雄、顾冠仁、唐文清编著《上海丝竹乐曲集》,第343、344页,人民音乐出版社,1997年2月,北京。

③⑨]同③①,引自周红编著《琵琶传统民间乐曲精选》第73、74、75页,湖南文艺出版社,2005年,长沙。

④⑩王迪编《琴歌》第56页,文化艺术出版社,1983年6月第1版,北京。

④⑪武俊达《昆曲唱腔研究》第181页,人民音乐出版社,1987年3月第1版,北京。

④⑫同④⑪第175、176页。

④⑬《中国民间歌曲集成·湖南卷》第763页,中国 ISBN 中心,1994年10月第1版,北京。

④⑭《中国民间歌曲集成·广西卷》第299、300页,中国 ISBN 中心,2005年9月第1版,北京。

④⑮张泽伦主编《中国戏曲唱腔精选》第一卷第8、9页,河南文艺出版社,2000年10月第1版,郑州。

④⑯中央音乐学院中国音乐研究所《说唱音乐》第228~230页,内部铅印本,1961年6月,北京。

④⑰全国政协京昆室编《中国昆曲精选剧目曲谱大成》第一卷第107页,上海音乐出版社,2004年9月第1版,上海。

④⑱《梅兰芳全集》第五卷第142页,河北教育出版社,2000年12月第1版,石家庄。

④⑲许锦文编著记谱《杨宝森唱腔选集》第32页,人民音乐出版社,1995年10月第1版,北京。

⑤⑩同④⑮第294页。

⑤许锦文编著记谱《杨宝森唱腔选集》第71页，人民音乐出版社，1995年10月第1版，北京。

⑥《中国戏曲音乐集成·福建卷》第397、398页，中国ISBN中心。

⑦《京剧曲谱集成》第三集第186~188页，上海文艺出版社，1992年10月第1版，上海。

⑧童忠良《对称乐学论集》第213~283页，上海音乐学院出版社，2004年12月第1版。袁静芳《民族器乐》第448~467页，高等教育出版社。2004年7月第2版。叶栋《民族器乐的体裁与形式》第34~57页，上海文艺出版社，1983年2月第1版。

⑨同④第42页。

⑩童忠良《对称乐学论集》第260页，上海音乐学院出版社，2004年12月第1版。

⑪同⑩第261页。

⑫同⑩第262页。

⑬同⑩第262页。

⑭《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》上册第602~605页，中国ISBN中心，1994年10月第1版。

第七章

腔套

第一节 概述

第二节 腔套与腔调

第三节 腔套的布局

第一节

概述

一、释义

在中国传统音乐结构层次中，腔套指的是以一个腔调作两次或两次以上变化反复，或者以两个或两个以上腔调的联缀，来表现比较复杂、完整的乐思的结构单位。

在“表现比较复杂、完整的乐思”这一点上，中国传统音乐的腔套与欧洲音乐中的组曲、套曲有相通之处，但是，在规式性与可变性方面有不同的内涵。例如：在欧洲，各地、各时期、各种体裁的组曲、套曲都有一定的乐章数和曲式要求，如古典交响套曲一般由四个乐章构成，第一乐章一般必须是快板、奏鸣曲式，第二乐章慢板、复三部曲式，第三乐章行板、小步舞曲，第四乐章快板、奏鸣曲式（或回旋奏鸣曲式）。但是，在中国传统音乐中，除在古代杂剧有四折、主角演唱的规定外，对于折、场、演唱者、各腔套的结构并无规定，各地对腔套的规式性主要表现在腔套内部所运用的腔调（曲牌、板式），在宫调、节奏型、腔音列、腔韵等方面的统一与对比，并由此形成了腔调之间在腔套内部使用时的场合、连接顺序、连接方式的规式性。

二、小型、中型与大型腔套

从篇幅规模着眼，中国传统音乐的腔套可以分为小型腔套、中型腔套和大型腔套。

小型腔套，指的是两个至多个腔调的联缀、或一个腔调作两次至多次变化反复而构成的腔套。它通常作为说唱音乐、戏曲音乐的一个唱段，古琴曲、民间器乐曲的一首独立乐曲，民间歌舞的一个节目的乐曲或歌舞曲。如：江苏民歌《姑苏风光》，包括【码头调】、【满江红】、【六花六节调】、【鲜花调】、【湘江浪调】等^①。四川民歌《川江船夫号子》，包括《平水号子》（一）（二）（三）、《见滩号子》（一）（二）、《拼命号子》、《下滩号子》等^②。山东琴书《梁祝下山》运用【凤阳歌】、【垛子板】的多次变化重复来说唱梁祝下山的故事^③。京剧《文昭关》中，伍员唱段《一轮明月照窗前》用了【二黄慢板】（16句）、【二黄原板】（10句）来抒发伍子胥在昭关遇阻时的心境^④。琴歌《阳关三叠》以一个腔调作三次变化反复来歌唱王维诗作《送元二使安西》^⑤。

中型腔套，指的是由两个至多个小型腔套组合而成的联套。它通常作为戏曲中某一“折”的唱腔音乐结构形式，琴曲和其他民族民间器乐曲中的中型乐曲、宗教仪式中的中型法事音乐、宫廷音乐中的中型祭祀音乐等也属于这一类型。如：京剧《三堂会审》全折可分为衙内、升堂、审讯、结尾四个部分，运用了【念引子】、胡琴曲牌【工尺上】、【西皮散板】、（苏三6句，王金龙3句）、胡琴牌子【柳青娘】、【南梆子】（王金龙3句）、【西皮导板】、【回龙】、【西皮慢板】（苏三5句）、【西皮原板】（苏三24句）、【西皮二六】（苏三4句）、【西皮流水】（苏三28句）、【西皮摇板】（苏三3句）、【流水】（苏三7句）、【西皮摇板】（苏三2句）、【西皮流水】（苏三4句）、【西皮散板】（苏三2句）、【西

皮摇板】(王金龙 6 句)、【西皮二六】(苏三 2、5 句)转散(苏三半句)、【西皮快板】(苏三 1 句半,另半句转散板)、【西皮快板】(苏三 3 句)、【西皮摇板】(苏三 1 句)、【西皮快板】(苏三 4 句)、【西皮摇板】(苏三 1 句)、【西皮散板】(苏三 2 句)等板式的连接,演唱了 114 句唱词,叙述了较为复杂的戏剧情节,表达了剧中人物较为细致的内心感情^⑥。

大型腔套,指的是由两个至多个中型腔套组合而成的大联套。它通常作为戏曲中某一“出”戏的唱腔音乐的总体结构形式,琴曲和其他民间器乐曲的大型套曲、宗教仪式的大型法事音乐、宫廷音乐的大型祭祀活动音乐等也属于这一类型。如:昆曲《牡丹亭》,全剧 55 折,共 413 段唱腔,除重复使用的曲牌和前腔之外,共用曲牌 224 支,每折最少的只有 1 段唱腔,最多的有 20 段唱腔^⑦。如果说全剧是一个大型的曲牌联套的话,那么,除第一折之外,其他的每一折都是一个小型或中型的腔套或联套。现将各折所含唱段数列表如下:

| 唱段数 | 折 次 | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 1 | 一 | | | | | | | |
| 2 | 二 | 十一 | | | | | | |
| 3 | 四 | 十五 | 十七 | 三十四 | 五十一 | | | |
| 4 | 六 | 七 | 十六 | 十九 | 二十五 | 三十七 | 三十八 | |
| 5 | 十三 | 二十二 | 四十 | 四十九 | | | | |
| 6 | 五 | 十八 | 二十四 | 三十三 | 三十九 | 四十五 | 四十六 | 五十二 |
| 7 | 九 | 二十九 | 三十一 | 四十一 | 四十二 | 四十七 | 五十 | |
| 8 | 二十六 | 三十五 | 四十四 | | | | | |
| 10 | 三 | 二十一 | 二十三 | 四十三 | 五十四 | | | |

| | | | | | | | | |
|----|-----|-----|----|-----|----|-----|--|--|
| 11 | 八 | 十 | 十四 | 二十七 | 三十 | 三十六 | | |
| 12 | 五十三 | | | | | | | |
| 13 | 四十八 | | | | | | | |
| 15 | 五十五 | | | | | | | |
| 17 | 二十 | | | | | | | |
| 19 | 十二 | | | | | | | |
| 20 | 二十八 | 三十二 | | | | | | |

第二节

腔套与腔调

中国传统音乐中的腔套，从其所含腔调数看，大致可以分为：单腔调叠体腔套和多腔调联体腔套两大类。

一、单腔调叠体腔套

单腔调叠体腔套，指的是只用一个腔调为基础，作多次反复或变化反复来表达乐思的腔套。民歌、歌舞、说唱中以一个腔调来演唱多段唱词的曲目，多属于以原样反复为基础，而作即兴性变化的单腔调叠体腔套。戏曲音乐、说唱音乐和部分民间器乐曲等体裁形式中的板腔体音乐，多以一个腔调为基础，演化为各种板式和多种行当、各种类型的唱腔、音乐，而以它们之间的连接

来表现乐思，属于以变化反复为基础的单腔调叠体腔套。因此，无论是前者或者是后者，这种单腔调叠体所使用的腔调都是“叠中有变”，在变化中叠唱、叠奏，以此来推动乐思的展开。

根据单腔调叠体腔套中所强调的变化方面的不同，大致可以分为如下类型：板式变化类、行腔移位类、移宫换调类、特性音级变化类和展衍类等。

（一）板式变化类单腔调叠体腔套

板式变化类单腔调叠体腔套，指的是以一个腔调为基础，通过板眼的变化，发展为多种板式，由这些板式的连接而组成腔套。在京剧中，一般都以原板（一板一眼）为基础，将其速度变慢、节奏拉宽，则变化为慢板（一板三眼）；将其长拖腔减去、长过门删除，则变化为二六（一板一眼）；将其速度变快（或更快）、节奏紧缩（或更紧缩），则变化为流水、快板（有板无眼）；将其速度、节奏变得自由，则为散板、导板（无板无眼）；将其唱腔的速度、节奏变得自由，伴奏以有板无眼的紧促节奏衬托，则为摇板。在成套唱腔中，往往由这些不同的板式连接来形成腔套。

如：京剧《武家坡》薛平贵唱《一马离了西凉界》，以节奏自由宽阔、音调高亢的【西皮导板】为开始，先声夺人地展现薛平贵的英雄气概；接着，用一板一眼的【原板】来抒发主人公的感慨和回首往事，最后转为紧打慢唱的【摇板】来表现更为激动的感情。这一腔套的板式连接为：

【西皮导板】（上句）、【西皮原板】（下句+3 对上下句+上句前半为原板，后半唱散）、【西皮摇板】（下句）。

（京剧《武家坡·一马离了西凉界》曲谱请参见光盘：上海文艺出版社编《京剧曲谱集成》第四集第72~74页，上海文艺出版社，1992年10月第1版，上海。）

京剧《洛神》中，宓妃偕众神妃游女共戏川滨所唱的大段【西皮】成套唱腔《屏翳收风天晴明》，运用了更为丰富的板式，加上了诸多器乐曲牌，配以身段表演，载歌载舞，令观者如置身于诗情画境之中。其唱腔的板式连接如下：

【西皮导板】（上句）、【西皮慢板】（上句+2 对上下句）、【西皮原板】（3 对上下句+上句前半句）、【西皮二六】（上句后半句+下句+1 对上下句+上句）、【西皮快板】（下句+2 对上下句+上句前半句，后半句散唱）、【西皮散板】（下句）。

（京剧《洛神》宓妃唱《屏翳收风天晴明》曲谱请参见光盘：梅兰芳《梅兰芳全集》第五集第 389～401 页，河北教育出版社，2000 年 10 月第一版，石家庄市。）

以上板式连接，形成了“散、慢、中、快、散”的速度、节奏变化。

秦腔中，以【二六板】为各种板腔的基础，【慢板】是其基本节奏的扩展，【带板】是其基本节奏的紧缩，【垫板（尖板）】属散板节奏，【二导板】是【二六板】碰板节奏的应用。在板式连接方面有“散整”板式组合、“慢快”板式组合。^⑧

秦腔《赶坡》剧中王宝钏唱《适才间大嫂对我言》，是属于“慢快”板式结合的一个腔套。开始【苦音慢板】，以一板三眼、深沉婉转的曲调演唱了五句唱词，抒发了王宝钏思念薛平贵的内心感情；接着是【二六板】，以一板一眼、叙述性的曲调表达了王宝钏面对前来问讯的军爷，好似丈夫薛平贵，想认又不敢认的复杂心理。最后以散唱结束。其板式连接是：

【苦音慢板】（一板三眼，5 句）、【二六板】（一板一眼，15 句；有板无眼，1 句；散唱 1 句）。

（秦腔《适才间大嫂对我言》曲谱请参见光盘：潘哲《秦腔音乐分析——论秦腔传统曲调及其发展》第 447～452 页，陕西人民教育出版社，

1993年12月第1版，西安。)

秦腔《周仁回府》剧中周仁唱《封承东蛮奴才报德以怨》，是属于“散整”板式结合的一个腔套。前两句为【慢带板】，以唱腔的无板无眼和伴奏的有板无眼相结合的紧打慢唱的节奏，慷慨激越的旋律，展现了周仁面对着“献嫂”与“坐官”的内心矛盾；后四句为【慢双锤带板】，以有板无眼、一字一板的节奏和刚劲有力的旋律，表达了周仁宁可坐官也要与欺压百姓强占民妇的严贼斗争到底的决心。其板式连接为：

【慢带板】（散板：紧打慢唱、2句）、【慢双锤带板】（有板无眼、4句）。

（秦腔《封承东蛮奴才报德以怨》曲谱请参见光盘：潘哲《秦腔音乐分析——论秦腔传统曲调及其发展》第453~455页，陕西人民教育出版社，1993年12月第1版，西安。）

潮州音乐中，有头板、二板、拷拍、三板等不同的板式。头板为慢板，一板三眼，用慢速演奏，旋律多用加花手法；二板为中板，一板一眼，用中速演奏，旋律较为朴素简洁；三板为有板无眼，速度较快，旋律音调多作减字处理，演奏其骨干音；拷拍亦为有板无眼，多用后半拍起奏，句子有断断续续、似断实连的特点，如“鲤鱼吐气”，富有动力性，常作为头板与三板之间的过渡。

[谱例 7—1] 潮州音乐《寄生草》（轻六）头板、二板、三板、拷拍对照谱





在实际演奏中，潮州音乐常将这些板式连接成一个腔套。如：潮州筝曲《寒鸦戏水》（重六调）就由【头板】（慢板，一板三眼，慢速，♩=56—88，68板）、【拷拍】（有板无眼，中速稍快，♩=104—116，68板）、【三板】（快板，有板无眼，♩=120—126，68板）组成。

（潮州筝曲《寒鸦戏水》曲谱，请参见光盘：李萌《潮州筝曲选》第95～97页，人民音乐出版社，1995年1月第1版，北京。）

江南丝竹中，以民间器乐曲牌《老六板》为基础，运用板式变化手法发展为5首乐曲，即：《老六板》，流水板，有板无眼，旋律简朴；《快六板》，流水板，有板无眼，旋律生动明快；《中六板》，中板，一板一眼，旋律流畅轻快；《中花六板》，慢板，一板三眼，旋律华美清秀；《慢六板》，赠板，一板七眼，旋律迂徐典雅。

[谱例 7—2] 江南丝竹《老六板》、《快六板》、《中六板》、《中花六板》、《慢六板》对照谱

以上这五首《老六板》的板式变体，合称为“五世同堂”，既可作为独立的乐曲分别演奏，也可以联缀在一起演奏，当它们

连在一起演奏时，就形成了如下的板式连接：

《慢六板》（赠板、一板七眼）、《中花六板》（慢板、一板三眼）、《中六板》（中板、一板一眼）、《快六板》（流水板、有板无眼）、《老六板》（流水板、有板无眼）。

（江南丝竹《老六板》、《快六板》、《中六板》（花快六）、《中花六板》、《慢六板》曲谱请参见光盘：《江南丝竹音乐大成》编辑委员会《江南丝竹音乐大成》上卷第25～60页、90～98页，江苏文艺出版社，2003年12月第1版，南京。）

说唱音乐中，也有许多用板式变化类单腔调叠体来结构曲目唱腔的。如乐亭大鼓《拷红》的唱腔就由多种板式连接而成。其板式连接如下：

【慢板·四大口】、【流水板·八大句】、【快板·上字调】、【慢板·四平调】、【快板·凡字调】、【慢板·四平调】、【快板·上字调】、【凡字调】、【上字调】、【紧流水板·凡字调】、【快板·凡字调】、【上字调】、【流水板】

（乐亭大鼓《拷红》曲谱请参见光盘：中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究室编辑出版《说唱音乐》，第258～276页，1963年5月，北京。）

（二）行腔移位类单腔调叠体腔套

单腔调叠唱叠奏时，主要用行腔的移位来形成音乐对比、推动乐思展开的，称为行腔移位类单腔调叠体腔套。

京剧西皮声腔中，旦腔与生腔基本上形成四、五度移位关系。从上下腔句及各腔节落音看，上句第一腔节旦腔落 la，比老生落 mi 的高四度；第二腔节旦腔落 sol，比老生落 re 的高四度；第三腔节旦腔落 la 或 re，比老生落 re 或低音 la 的高五度或四度。下句的第一、二腔节与上句相同，第三腔节旦腔落 sol 或 do，比老生落 do 的高五度，或与老生落 sol 的同度。旦腔与生腔的行腔也基本上形成五度移位关系。

[谱例 7—3] 京剧【西皮】旦（青衣）腔与生（老生）腔对照谱

旦腔

未央宫斩的是韩信, 难道说文官他就不丧身?

生腔

我的儿说话言不逊, 句句话儿伤父心。

因此, 在旦角与老生、净角用【西皮】的各种板式来进行对唱, 或在同一折中各演唱不同的西皮唱腔时, 往往形成行腔移位类(旦腔与生腔)单腔调(西皮)叠体(多种板式、多次反复)腔套。如: 京剧《三击掌》中王宝钏(旦角)与其父王允(老生)在口角争辩时的对唱, 就是西皮快板旦腔与老生腔的交替, 构成行腔移位类单腔调叠体腔套。

(曲谱请参见光盘: 刘吉典《京剧音乐概论》第 401~404 页, 人民音乐出版社, 1993 年 7 月第 1 版, 北京。)

京剧《汾河湾》中, 薛仁贵、薛丁山用的都是【西皮】老生腔, 有【西皮摇板】、【西皮散板】、【西皮流水】、【西皮导板】、【西皮原板】等; 柳迎春用的是旦腔, 有【西皮原板】、【西皮摇板】、【西皮导板】、【西皮慢板】、【西皮流水】、【西皮快板】、【西皮散板】等。在这一折戏中所使用的腔套, 应当属于西皮单腔调叠体中的板式变化与行腔移位相结合的综合体。

(京剧《汾河湾》曲谱请参见光盘: 上海文艺出版社编《京剧曲谱集成(第三集)》第 87~119 页, 上海文艺出版社, 1992 年 10 月第 1 版, 上海。)

在中国民间器乐曲中, 有一种旋律移位变奏法, 即: 以一个腔调为基础, 通过五声音阶式上五度, 或下五度, 或五声音阶式上二度多次移位, 变化为多个腔调变体, 这些腔调的顺次连接演奏, 也形成行腔移位类单腔调叠体腔套。

吉林省长春市鼓吹乐曲《五调朝元吹音》就属于这一类型的腔套。全套由基本腔调及其四次移位和基本腔调的再现构成。其基本腔调为 35 板，一板一眼，宫调式。第二、三、四、五遍是在保持原板数、板式、旋律音调进行的基本方向、骨干音不变的基础上，分别作五声音阶式的旋律移位，依次形成商、角、徵、羽调式转换。前五遍采用慢板加花润饰方法，第六遍加快速度、简化旋律，最后增加六板，渐慢煞尾。其基本腔调与变体关系如[谱例 7—4]。

[谱例 7—4] 吉林长春鼓吹乐《五调朝元吹音》基本腔调与变体对照谱^⑨

基本腔调
(宫调式)

变体一
(商调式)

变体二
(角调式)

变体三
(徵调式)

变体四
(羽调式)

(三) 移宫换调类单腔调叠体腔套

以一个腔调为基础，运用“借字”手法或定弦变换法使之变化成不同宫音系统、不同调式的多种变体，由基本腔调及其变体连接组成的腔套，称为移宫换调类单腔调叠体腔套。

借字，是将某一指孔或某二、三指孔发音改用比它高半音的上方相邻指孔发音，或改用比它低半音的下方相邻指孔发音，造成“以偏（音）代正（音）”、移宫换调，而产生新的变体。在辽宁、吉林等地，借字有单借字、双借字、三借字、压上、双压

上等。

单借字简称单借，是将原腔调中的“工”音 mi 升高半音，改为“凡”音 fa，使其产生“清角为宫”向上方四度转调。同时，也产生不同调式的转换。

双借字简称双借，是将原腔调中的“工”音 mi 升高半音改为“凡”音 fa，“五”音 la 升高半音改为“下乙”音^bsi，使其产生往下方大二度转调。同时，也产生不同调式的转换。

三借字简称三借，是将原腔调中的“工”音 mi 升高半音改为“凡”音 fa，“五”音 la 升高半音改为“下乙”音^bsi，“尺”音升高半音改为“下工”音^bmi，使其产生往上方小三度转调。同时也产生不同调式的转换。

压上又称搭一、搭乙，是将“上”音 do 往下压一律（半音），改用低半音的“乙”（变宫）音 si，使其产生“以变宫为角”向上方五度宫音系统转换。同时也产生不同调式的转换。

双压上简称双压，又称双屈、压上压六。是将“上”音 do 往下压一律，改用低半音的“乙”（变宫）音 si，“六”音 sol 改为“大凡”音[#]fa，使其产生向上方大二度宫音系统转换。同时产生不同调式的转换。如 [谱例 7—5]⑩。

[谱例 7—5] 单借、双借、三借、压上、双压上对照谱

| | |
|----------------------|--|
| 其本腔调 C宫调系统 G徵调 |  |
| 单 借 F宫调系统 G商调 |  |
| 双 借 B宫调系统 g羽调 |  |
| 三 借 E宫调系统 g角调 |  |



吉林长春鼓吹乐曲《五调还原吹音》就是属于用“借字”法来产生腔调变体，用原有基本腔调及其多次“双借”、“三借”变体来构成的移宫换调类单腔调叠体腔套。其原腔调及其变种之间的宫音系统、调式转换及还原的借字关系是：

| | |
|-------------------------|--|
| 1. E宫调系统 E宫调 ↓ 双借 | |
| 2. D宫调系统 E商调 ↓ 双借 | |
| 3. C宫调系统 E角调 ↓ 三借 | |
| 4. A宫调系统 E徵调 ↓ 双借 | |
| 5. G宫调系统 E羽调 ↓ 三借 | |
| 6. E宫调系统 E宫调 | |

(吉林长春鼓吹乐曲《五调还原吹音》曲谱请参见光盘：引自《中国民族民间器乐曲集成·吉林卷》第816~819页，中国ISBN中心，2000年12月第1版，北京。)

吉林舒兰市鼓吹乐曲《三十五调朝元八条龙》，是用“压上”手法按照往上方五度、下方四度的调关系，依次在七个调门上转换，在七个调门内又按行腔移位手法做五次变化，因此形成“7

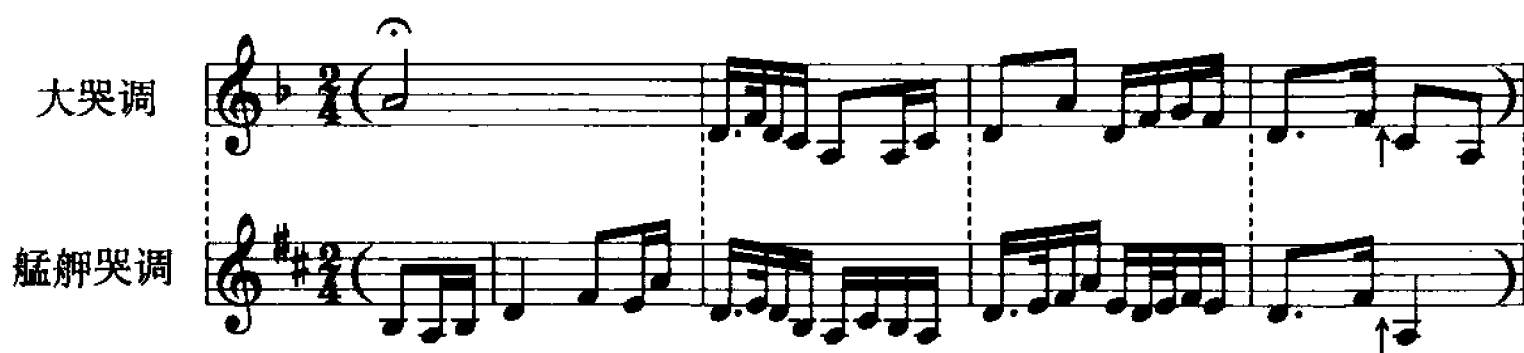
“ $\times 5 = 35$ ”的三十五调还原演奏，其第三十六即还原为原曲。其宫音系统的变化是：降 E \rightarrow 降 B \rightarrow F \rightarrow C \rightarrow G \rightarrow D \rightarrow A \rightarrow 降 E。其中的 A $\bar{}$ 是实际音高比 A 偏低一些的音，以这种近似于降 A 的宫音系统来便于转回降 E 宫音系统。在各宫音系统内的调式转换关系是：徵 \rightarrow 宫 \rightarrow 角 \rightarrow 羽 \rightarrow 商。

（吉林舒兰市鼓吹乐曲《三十五调朝元八条龙》曲谱请参见《中国民族民间器乐曲集成·吉林卷》第 774~785 页，中国 ISBN 中心，2000 年 10 月第 1 版，北京。）

在戏曲音乐中，常由一个基本腔调通过伴奏乐器定弦法的变化而产生不同宫音系统、同主音不同调式的新变体，由原基本腔调及其定弦变换的变体连接所构成的腔套，也属于移宫换调类单腔调叠体腔套。

如：台湾歌仔戏、闽南芗剧“哭腔”类的【大哭调】和【艋舺哭调】就是同一腔调运用伴奏乐器不同定弦法变化而成的两个变体。它们无论在腔段、腔句、腔节结构，或者是旋律骨干音、旋律进行动向、调式中心音等方面都基本相同，只是由于伴奏乐器定弦的唱名关系和音级之间的音程关系产生变化，【大哭调】主奏乐器大广弦按四度定弦 $\overline{a||d^1} = \overline{mi||la}$ ，【艋舺哭调】变为 $\overline{a||d^1} = \overline{\text{低音 sol}||\text{中音 do}}$ 。所以，引起了宫音系统和调式的变化，由【大哭调】以 F 为宫、a 角调，变化为【艋舺哭调】以 D 为宫、a 徵调。

[谱例 7—6] 歌仔戏【大哭调】、【艋舺哭调】对照谱^①



一(呃) 拜 梁 哥 啊

二 拜 梁 哥 啊

凄 惨 哀，
泪(啊) 濛 濛，

第 一 歹 命

(呃) 无 疑 梁 哥 你

祝 (呃) 英 台。

你(呃) 归 亡 阿。

歌仔戏、芗剧《山伯英台·哭墓》中，祝英台唱腔《二十四拜》开头两拜用的就是【大哭调】、【艄舻哭调】，形成移宫换调类单腔调叠体腔套。

(【大哭调】连接【艄舻哭调】曲谱请参见光盘：引自陈彬、陈松民《芗剧传统曲调选》第84~86页，人民音乐出版社，1986年9月第1版，北京。)

(四) 特性音级变化类单腔调叠体腔套

在中国传统音乐的许多乐种中，常以某一腔调为基础，通过

特性音级的不同运用，来形成多种变体，将原有基本腔调及其特性音级变化的变体作连接而成的腔套，称为特性音级变化类单腔调叠体腔套。

秦腔【慢板】、【二六板】的唱腔有“欢音”、“苦音”之分，其区别就在于所强调的特性音级不同。二者的旋律框架基本相同，并且都是以徵音为主音的徵调式，以低音 sol、中音 do、re、sol、高音 do 为骨干音，但由于旋律中所强调的色彩音级不同，所以形成了不同的表情功能，主要标志是主音上下方三度音与二度音。在旋律中强调主音的上方近似小三度音 \downarrow si 和下方近似大二度音 \uparrow fa，即形成“苦音”，情绪深沉、浑厚、高亢、激昂，常用于表现悲哀、怀念、痛伤、凄凉的感情。在旋律中强调主音的上方大二度音 la 和下方小三度音 mi，即形成“欢音”，情绪欢快、明朗、刚健、有力，常用于表现喜悦、轻快、欢乐、爽朗的感情。参见第二章 [谱例 2—67]。

[谱例 7—7] 秦腔“苦音”、“欢音”音阶对照谱



在秦腔的一些表现较为复杂感情、较多情绪变化的唱段中，常将“苦音”、“欢音”连接使用，形成特性音级变化（“苦音”、“欢音”）单腔调叠体（多次反复的）腔套。如：秦腔《辕门斩子》剧中，杨延昭和佘太君的对唱唱腔，运用了“欢音”、“苦音”的多种板式交替、对比来表现人物的思想、感情的矛盾冲

突。其“欢音”、“苦音”以及板式连接情况如下：

【欢音二导板】（杨延昭 1 句）、【苦音慢板】（杨延昭 1 句）、【欢音慢板】（杨延昭 1 句、佘太君 1 句、杨 1 句、佘 1 句、杨 1 句前 3 字）、【苦音慢板】（杨延昭 1 句后 7 字、3 句）、【欢音慢板】（杨延昭 1 句）、【苦音二六板】（杨延昭 6 句半）、散唱结尾（杨延昭半句）。

（秦腔《辕门斩子》杨延昭、佘太君对唱曲谱请参见光盘：引自潘哲《秦腔音乐分析》第 538～543 页，陕西人民教育出版社，1993 年 12 月第 1 版，西安。）

秦腔《铡美案·三对面》中，岚萍公主、包拯、秦香莲三人的对唱，运用“苦音”、“欢音”与它们的多种板式的转接，使戏剧矛盾冲突逾益高涨，逐渐达到高潮。其苦音、欢音以及板式连接情况如下：

【苦音带板】（散板，秦香莲 1 句）、【欢音垫板】（散板，包拯 2 句）、【欢音慢板】（一板三眼，包拯 1 句、公主 1 句）、【欢音二六板】（一板一眼，公主 1 句、包拯 2 句、公主 2 句、包拯 2 句、公主 2 句、包拯 4 句、公主 2 句、包拯 2 句、）【欢音双锤带板】（有板无眼，快一倍，公主 1 句、包拯 1 句、公主 1 句、包拯 1 句；再快一倍，公主与包拯 5 次各 1 句、公主再 1 句、包拯 1 句头 3 字）转散板（包拯 1 句后 7 字、公主 4 句、包拯 1 句）、【欢音双锤带板】（包拯 2 句、半说半唱叫散 1 句）。

（秦腔《铡美案·三对面》曲谱请参见光盘：引见潘哲《秦腔音乐分析》第 543～550 页，陕西人民教育出版社，1993 年 12 月第 1 版，西安。）

潮州音乐中，同一腔调有轻三六、重三六、活五等变体，也属于特性音级变化类型。这种特性音阶的变化既与潮州音乐使用的特殊记谱法“二四谱”相关，也与乐器演奏时按指力度的轻重有紧密联系。

“二四谱”是一种“音位谱”，同时具有“音序”、“唱名”的意义。以数字“二三四五六七八”依次表明音位关系，基本组合为“徵羽宫商角”，相当于工尺谱的“合四上尺工”，简谱的“56123”。所谓“轻三六”、“重三六”、“活五”首先表明的是奏法上的变化，“三、六”两音在演奏时可以相对地“轻、重”，“五”音可以奏“活”。其谱字对照和变化情况如下：

| 音名 | | c ¹ | d ¹ | ^b e | f ¹ | g ¹ | g ¹ | a ¹ | ^b b ¹ | c ² | d ² |
|-----|-----|----------------|----------------|-----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|-----------------------------|----------------|----------------|
| 二四谱 | | 二 | 三 | | 四 | 五 | | 六 | | 七 | 八 |
| 工尺谱 | | 合 | 四 | 乙 | 上 | 尺 | | 工 | 凡 | 六 | 五 |
| 简谱 | 轻三六 | sol | la | | do | re | | mi | | sol | la |
| | 重三六 | sol | | ^b si | do | re | | | fa | sol | la |
| | 活五 | sol | la | ^b si | do | re | \tilde{re} | | fa | sol | la |

在同一曲牌的多种变奏中，一般以“轻三六”为基础，其余均可视作它的变奏。轻三六，全称“轻三轻六”，简称“轻六”。意指乐器演奏时以较轻的力度按“三、六”两个谱字，使其发出 la、mi 两音，以 sol、la、do、re、mi 为骨干组成五声音阶曲调，si、fa 只起润饰作用，长于表现清亮、明快情绪。

重三六，全称“重三重六”，简称“重六”。表明“三六”两个谱字的按弦力度必须加重，使之升高为^bsi、fa，骨干音是 sol、^bsi、do、re、fa、sol，非骨干音 la、mi 作装饰音出现，擅长表现幽怨、抒情或激越、沉重的情绪。

[谱例 7—8] 潮州音乐《泣荆花》“轻三六”与“重三六”对照谱



活五，全称“活三五”，意指“三、五”两音必须活动，使其音高发生颤动，产生不稳定效果。其中以“五”音为最，笔者曾请中国音乐研究所顾伯宝、徐桃英两同志对《福德词》的“活五”作过测试，其颤动幅度在 20 音分上下。此外，“三”音奏为 bsi 。音阶结构为：sol、la、 $^b si$ 、do、 \tilde{re} 、fa、sol，以缠绵悱恻称著。值得注意的是，同一曲牌由“轻三六”变为“活三五”，同时还伴随着旋律的移位。如：《福德词》。

[谱例 7—9] 潮州音乐《福德词》“轻三六”与“活五”对照谱





在潮州音乐中，常有将某一曲牌（腔调）的轻三六、重三六、活五等联缀演奏，而形成特性音级变换类单腔调叠体腔套。如杨秀明演奏的潮州筝曲《粉红莲》包括了该曲牌的活五、轻三重六、轻六、重六、活五变奏（一）、变奏重六（二）、重复重六等变体。形成了以《粉红莲》为基础腔调的多种特性音级变换类变体联缀而成的单腔调叠体腔套。

（杨秀明演奏潮州筝曲《粉红莲》曲谱请参见光盘：引自李萌《潮州筝曲选》第104～108页，人民音乐出版社，1995年1月第1版，北京。）

林毛根演奏的潮州筝曲《粉红莲》则包括了该曲牌的重六、轻三重六、反线调等变体，其连接顺序：

【一段、头板、重六调】、【二段、轻三重六调】、【三段】、【四段、反线】

（林毛根演奏潮州筝曲《粉红莲》曲谱请参见光盘：引自李萌《潮州筝曲选》第104～108页，人民音乐出版社，1995年1月第1版，北京。）

与秦腔“苦音”、“欢音”、潮州音乐轻三六、重三六、活五相类似的特性音级变换类单腔调叠体腔套，还存在于粤剧、四川清音、贵州洋琴、黔剧等戏曲音乐、说唱音乐中，粤剧称为“乙反调”，四川清音称为“甜皮”、“苦皮”，贵州洋琴、黔剧称为“扬调”、“苦稟”等。

(五) 展衍类单腔调叠体腔套

这是以一个腔调为基础，在其变化反复中，不断展衍、引申，由其基本腔调及其变体构成的腔套。如琵琶曲《阳春古曲》（根据孙裕德录音，杨艺记谱、整理），全曲以民间【老八板】为基础，以它的基本形态（68板）、两次引申、扩展（第一次为 $72+68=140$ 板，第二次为 $70+70+73=213$ 板），以及基本形态（68板）的再现，形成展衍类单腔调叠体腔套。其中的两次引申，前半部分都是基本形态的变奏，后半部分则用其特性音调作变化、衍生，使乐思得以展开。全曲从音乐展开层次看，又具有起承转合的形式特点，其“起”部为：【一】飞花点翠；“承”部为【二】风摆荷花、【三】一轮明月；“转”部为【四】鲤鱼卷草、【五】百鸟朝凤、【六】魁星踢斗；“合”部为【七】一串珠。琵琶曲《阳春古曲》的结构图式如下：

【老八板】（有板无眼、68板）

【老八板】及其衍展（有板无眼、 $72+68=140$ 板）

【老八板】及其衍展（有板无眼、 $70+70+73=213$ 板）

【老八板】（有板无眼、68板）

（琵琶曲《阳春古曲》曲谱请参见光盘：引自陈泽民《汪派琵琶演奏谱》第61~65页，人民音乐出版社，2004年6月第1版，北京。）

琴歌《阳关三叠》也是一首展衍类单腔调叠体腔套。“三叠”是以一个腔调“叠唱”三次。第一次为基本腔调的原型， $17\frac{1}{2}$ 板，前半部分旋律由窄腔音列构成，以先现音为特点；后半部分开头出现八度大跳，在低音区展开，然后回到中低音区，节奏较为平稳。第二次为基本腔调的稍有变化的反复、扩展了1板。其衍展主要表现在第三次叠唱，尤其在“旨酒、旨酒”的两次八度大跳之后，随着感情的高涨、歌词的增加，音区往上扩展、音调

更显高亢、激越，节奏逐渐紧缩，情绪逾显激动，音乐展衍了 8 小节之多，使情感得以充分抒发。之后，又增加了 5 小节的尾声。《阳关三叠》的结构图式如下：

$$A(17\frac{1}{2}\text{小节})+A^1(19\text{小节})+A^2(26\text{小节})+\text{尾声}(5\text{小节})$$

（琴歌《阳关三叠》曲谱请参见光盘：引自傅雪漪《中国古典诗词曲谱选释》第 254、255 页，中国戏剧出版社，1996 年 8 月第 1 版，北京。）

二、多腔调联体腔套

多腔调联体腔套，指的是以两个或两个以上腔调为基础，由这些腔调及其变体联缀而构成的腔套。说唱音乐、戏曲音乐中的曲牌联套的唱段，民间器乐中由多个曲牌联缀而成的乐曲，民歌、歌舞音乐中用多个腔调连接而成的套曲，戏曲唱腔中用两种或两种以上声腔来构成的腔套或联套，宗教祭祀音乐中由多个仪式阶段的曲牌组成的腔套等等，都属于多腔调联体腔套。

多腔调联体腔套，根据其中所包含的各部分之间音乐素材的关系，大致可以分为以下几种类型：头身尾型、起展落型、起承转合型、循环型、展衍型等。

（一）头身尾型多腔调联体腔套

指的是由三个以上腔调联缀而成的腔套，在结构功能上可以明显地分为头、身、尾三个部分。按其“身”部的结构特点，又包括以下类别：并置型头身尾多腔调联体腔套、变奏型头身尾多腔调联体腔套和复式头身尾多腔调联体腔套等。

1. 并置型头身尾多腔调联体腔套

这指的是“身”部由多个结构较为完整、具有一定独立性的腔调组成，各腔调之间形成并列、对置关系。如：山西五台县笙管套曲《鹅郎》，其“头”部含：引子、【普庵咒】、【爬山虎】、

【帽子】、【剪灯花】、【尺调爬山尾】；“身”部含：【采茶】、【八拍】、【鹅郎子】；“尾”部含【末了辞】。这些腔调原本都是独立的曲牌，在此将它们联缀成为套曲。全套结构图式如下：

头部：引子（散板、多次慢起渐快、尺字调、do=B）

【普庵咒】（一板三眼、中速 $\text{♩} = 84 \rightarrow$ 稍快 $\text{♩} = 100$ 、 $\text{♩} = 112$ 、 $\text{♩} = 120$ 、 $\text{♩} = 132$ 、 $\text{♩} = 138$ 、尺字调、do=B）

【爬山虎】（一板一眼、 $\text{♩} = 76$ 、 $\text{♩} = 84$ 、打击乐 $\text{♩} = 90 - 160$ 、尺字调、do=B）

【帽子】（散板、do=B）

【剪灯花】（一板三眼 $\text{♩} = 96$ 、一板一眼 $\text{♩} = 112$ 、do=B）

【尺调爬山尾】（一板一眼 $\text{♩} = 66$ 、 $\text{♩} = 80$ 、do=E）

身部：【采茶】（一板一眼 $\text{♩} = 138 - 176$ 、do=E）

【八拍子】（一板一眼 $\text{♩} = 104$ 、慢起慢落、do=E）

【鹅郎子】散起、慢起渐快

一板三眼 $\text{♩} = 88$ 、 $\text{♩} = 108$ 、 $\text{♩} = 126$ 、 $\text{♩} = 160$ 、 $\text{♩} = 100$ 、 $\text{♩} = 138$

仿鹅叫、一板一眼 $\text{♩} = 176$

锣鼓段 $\text{♩} = 120$

一板一眼 $\text{♩} = 160$

锣鼓段 $\text{♩} = 120$

一板一眼 $\text{♩} = 184$ 、仿鹅叫

一板一眼 $\text{♩} = 192$

锣鼓段 $\text{♩} = 120$

一板一眼 $\text{♩} = 200$ 、仿鹅叫

一板一眼 $\text{♩} = 200$ 、突慢 $\text{♩} = 72$ 、do=E

尾部：【末了辞】（一板一眼 $\text{♩} = 92 - 132$ 、 $\text{♩} = 116$ 、do=E）

(山西八大套《鹅郎》曲谱请参见光盘:引自《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》下册第1246~1258页,中国ISBN中心,2000年8月第1版,北京。)

佛教京音乐焰口套曲《料峭》中的《拿天鹅》也属并置型头身尾多腔调联体腔套,其“头”部是【三皈依】，“身”部由并列的诸多曲牌连接而成，“尾”部为【川拔棹】、【撼动山】^⑫。其结构形式为：

头部：【三皈依】

身部：【醉太平】、【仙人游景】、【春季】、【夏季】、【秋季】、【冬季】、【金字经】、【舞名马】、【天鹅飞】、【拿天鹅】

尾部：【川拔棹】、【撼动山】

北京智化寺京音乐《中堂曲》是另一个“头、身、尾”型腔套。其“头”部不称“头”，而称“拍”，传统有“一拍、三身、三尾”之说，即：《中堂曲》的“拍”乃由1首大型曲牌构成，“身”包含3首大型曲牌，“尾”含3首小型曲牌。其传统结构形式为^⑬：

拍部：【垂丝钓】

身部：【昼锦堂】、【锦堂月】、【醉翁子】

尾部：【金字经】、【五声佛】、【撼动山】

《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》所收录的《中堂》包括四个腔调，各为完整、独立的曲牌^⑭，形成并列、对置关系，属并置型。其结构如下：

拍部：【一】【垂丝钓】散板、转一板三眼、再转散板、do=E

身部：【二】【昼锦堂】散板、转一板三眼、快一倍、散板、一板三眼、快一倍、do=E

【三】【醉翁子】散起、一板一眼、插散、一板一眼、散尾、

do=E

尾部：**【四】【金五山】**散板、一板三眼、快一倍、一板一眼、插散、一板三眼、散尾、do=E

（曲谱请参见光盘：引自《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》下册第2334~2386页，中国ISBN中心，2003年5月第1版，北京。）

在民间曲艺中，许多曲种的唱腔都是将一支曲牌拆成两爿，作为曲头、曲尾，中间以多支曲牌联缀来表达乐思。单弦牌子曲、湖北小曲、四川清音等曲种的唱腔都属于这类“头身尾”型多腔调联体腔套。如，单弦牌子曲《杜十娘》的唱腔结构是：

头部：**【曲头】**

身部：**【数唱】、【靠山调】、【拨浪鼓】、【靠山调】、【拨浪鼓】、【南城调】、【四板腔】、【湖广调】、【流水板】**

尾部：**【曲尾】**

（单弦牌子曲《杜十娘》曲谱请参见光盘：引自中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究室编辑出版《说唱音乐》第75~116页，1963年5月，北京。）

湖北小曲《秋江》的结构是：

头部：**【八板】、【南曲头】**（do=G）

身部：**【南曲】、【数板】、【南曲】、【数板】、【南曲】、【数板】、【平板】、【凤阳调】**（do=D）、**【四季相思】**（do=G）

尾部：**【南曲尾】**

（湖北小曲《秋江》曲谱请参见光盘：引自中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究室编辑出版《说唱音乐》第463~480页，1963年5月，北京。）

四川清音《昭君出塞》的唱腔结构是：

头部：**【背工头】**（do= \flat B）

身部：**【跌断桥】、【哭五更】**（do=F）、**【边关调】、【阴夺】**

子】、【阴跌断桥】(do= \flat B)

尾部：【背工尾】

(四川清音《昭君出塞》曲谱请参见光盘：引自中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究室编辑出版《说唱音乐》，第573~581页，1963年3月，北京。)

2. 变奏型头身尾多腔调联体腔套

以三个以上腔调为基础，其“身”部腔调作多次变奏的腔套，称为变奏型头身尾多腔调联体腔套。它与变奏型单腔调叠体腔套的主要区别在于“头”部、“尾”部的腔调较为完整，具有一定的独立性。如浙江温州吹打乐《将军令》，前有散板引子为“头”部，后有结尾段落为“尾”部，其“身”部是同一腔调的六次反复演奏，每次都在不同的调门：闷合(do=C)—闷上(do=G)—闷凡(do=D)—闷乙(do=A $^-$)—闷工(do= \flat E)—闷四(do= \flat B)—闷尺(do=F)。全套形成以下结构形式^⑮：

头部：散引

身部：A(do=C)、A¹(do=G)、A²(do=D)、A³(do=A $^-$)、A⁴(do= \flat E)、A⁵(do= \flat B)

结尾：(do=F)

(曲谱请参见光盘：引自《浙江吹打乐曲总谱》。)

江苏省无锡市十番锣鼓(清锣鼓)《十八六四二》是一首用打击乐器来演奏的变奏型多牌子联套。其“身”部由【十八六四二】、【细走马】、【鱼合八】组成，其中【十八六四二】、和【鱼合八】都有一变、二变、三变、四变，运用粗锣鼓主要打击乐器不同音色的音响“七、内、同、王”来对锣鼓牌子进行四次变奏，构成了只变换各乐器音色的严格的双体变奏。【十八六四二】的结构形式为：

头部：【急急风】、【求头】、【七记音】、【细走马】

身部：【十八六四二】一变、【细走马】、【十八六四二】二变、【细走马】、【十八六四二】三变、【细走马】、【十八六四二】四变、【细走马】、【鱼合八】一变、二变、三变、四变、【细走马】

尾部：【金橄榄】、【急急风】、【螺蛳结顶】

（清锣鼓【十八六四二】谱请参见光盘：引自《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》下册，第714～719页，中国ISBN中心，1998年9月第1版，北京。）

3. 复式头身尾多腔调联体腔套

一个大腔套可以分为两个或两个以上的部分，其各部分都明显地包括了头部、身部、尾部，这种腔套称为复式头身尾多腔调联体腔套。西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》就属于这一类型。

在西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》中，包含了两个“头、身、尾”齐备的部分：前部和后部。前部，开始的“头”，包括【三股鞭】、【双云锣 起】、【鼓段 起】；“身”是【瑕】，含【头瑕 尺工尺】、【耍曲 奉金杯】、【二瑕 尺工尺】、【耍曲 摇门栓】、【三瑕 尺工尺】、【清吹 尺工尺】、【三瑕尾】；“尾”是【垒鼓】、【前退鼓】。后部，以【帽子头】为“头”；“身”包括【引令】、【套词 青天歌】、【行拍】、【赶东山】；“尾”含【花点退鼓】、【退鼓 尾】。

西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》的结构形式为：

前者“头”【开头子——三股鞭】坐鼓、中板、♩=84

【双云锣 起】do= \flat D、中板、♩=92（长散板段落、一板三眼4板）

【鼓段 起】快板、♩=108

“身”【头瑕 尺工尺】快板、♩=106 【正身】16板 【尾】
 【耍曲 奉金杯】慢板、♩=50 (33板)
 【二瑕 尺工尺】中板、♩=90 【换头】快板、♩=107 (4板) 【正身】(16板)
 【耍曲 摇门栓】慢板、♩=54 (26板)
 【三瑕 尺工尺】【头】坐鼓、中板、♩=79、渐快
 【换头】快板、♩=107 (4板) 【正身】(16板)
 【清吹 尺工尺】【换头】快板、♩=120 (4板) 【正身】慢板 (16板)

【三瑕尾】♩=124

“尾”【垒鼓】快板、♩=122 【前退鼓 头】中板稍快 ♩=93
 【前退鼓 正身】快板、♩=110 【前退鼓尾】快板、♩=110—150

后部“头”【帽子头】快板、♩=104

“身”【引令】慢板、♩=46—58 (慢起入拍) (96板)

【套词 青天歌】慢板、♩=60 (74板) 【行拍】快板、♩=187 (17板)

【赶东山】快板、♩=108 【头段】 $\frac{2}{4}$ (26板) 【二段】

$\frac{2}{4}$ (17板+18板)

“尾”【花点退鼓】【退鼓 尾】

(西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》曲谱请参见光盘：引自《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》) 上册，第484~499页，人民音乐出版社，1992年12月，北京。)

(二) 起展落型多腔调联体腔套

起展落型多腔调联体腔套，指的是三个部分都具有较为完整的结构功能、较大的篇幅，尤其是“展”部的多个腔调之间，在

音乐上有较多的关联，形成一定的层次性展开。这种腔套常见于大型民族器乐曲、古琴曲、戏曲音乐、宗教仪式音乐等。

琵琶曲《海青拿天鹅》（沈浩初传谱、林石城整理）全曲由18段组成，从其基本功能看，大致可以分成起、展、落三部分^⑥。“起”部包括第1~4段，具有呈示功能；“展”部包括第5~16段，具有展开功能，乐思按渐变的逻辑逐步展开，第5~9段以陈述之后的“合尾”来保持段落之间较为紧密的联系，第10~13段以新材料不断出现之后的“合尾”来推动音乐的对比和联系，第14~16段作了更具开放性的没有合尾的展开，强调音乐素材的对比并置和矛盾冲突，把音乐推向高潮；“落”部包括第17、18段，具有收束功能。其结构形式为：

起部：第1、2、3、4段

展部：（1）第5、6、7、8、9段

（2）第10、11、12、13段

（3）第14、15、16段。

落部：第17、18段。

（琵琶曲《海青拿天鹅》曲谱请参见光盘：引自沈浩初传谱、林石城整理《养正轩琵琶谱》第69~83页，人民音乐出版社，1983年9月第1版，北京。）

琵琶曲《十面埋伏》（李廷松演奏并整理）也属于起展落型多腔调联体腔套。全曲原有13个小标题，但从该曲所表现了刘项垓下之战这一故事情节看，大致可以分为战前、战事、战后三个阶段。从其音乐的结构功能看，也可以分为三个部分：“起”部，含【一、列营】、【二、吹打】、【三、点将】、【四、排阵】、【五、走队】，分三个层次（①列营，②吹打、点将，③排阵、走队），呈示和巩固基本音乐主题；“展”部，含【六、埋伏】、【七、鸡鸣山小战】、【八、九里山大战】，各为一个层次，通过节

奏松紧、力度强弱、旋律线状的升降、主题音调的分裂与综合、琵琶多种演奏技法的运用，推动乐思的展开，层层递进，直至高潮；“落”部，含【九、项王败阵】、【十、乌江自刎】、【十一、众军奏凯】、【十二、诸将争功】、【十三、得胜回营】，前四节各两节为一个层次，第十三节为一个层次，也是三个层次，具有总结、终止全曲的功能。其结构形式为：

“起”部：【一、列营】、【二、吹打】、【三、点将】、【四、排阵】、【五、走队】

“展”部：【六、埋伏】、【七、鸡鸣山小战】、【八、九里山大战】

“落”部：【九、项王败阵】、【十、乌江自刎】、【十一、众军奏凯】、【十二、诸将争功】、【十三、得胜回营】

（琵琶曲《十面埋伏》（李廷松演奏并整理）曲谱请参见光盘：引自见人民音乐出版社编辑部编《〈十面埋伏〉汇编》第47～56页，人民音乐出版社，1993年4月第1版，北京。）

《广陵散》是一首由45节组成的特大型琴曲。无论是《神奇秘谱》版，或者是《风宣玄品》版，该曲都有各节名称。王震亚先生曾经对管平湖先生1953年打谱的《广陵散》做过分析^⑦，认为可以分为六个部分：引子、A、B、间奏、C、D（结束部）。笔者基本赞同这一分析。但是，由于A部仍属“序”（小序、大序），所以可以将它和引子一起归并为“起”部，是音乐主题（腔韵）的第一核心音调、第二核心音调的呈示和巩固；D（结束部）属于“落”部，是主体部分的延续和回顾，具有总结、终止的意义；中间的“B、间奏、C”均为原曲中的“正声”，应当可以合称为“展”部。“展”部中的三个部分（B、间奏、C）实际上是乐思展开的三个层次：一是节奏坚定、富于动作性的音乐，表现聂政刺韩王的内容；二是间奏曲【徇物】，为悼念勇士

的哀歌；三是饱含激情的为聂政扬名的音乐。全曲的起、展、落各部划分如下：

“起”部：开指

小序 止息（1）（2）（3）

大序 井里第一、申诚第二、顺物第三、因时第四、
干时第五

“展”部：正声 I. 取韩第一、呼幽第二、亡身第三、作气第
四、含志第五、沉思第六、返魂第七

II. 徇物第八

III. 冲冠第九、长虹第十、寒风第十一、发怒
第十二、烈妇第十三、收义第十四、扬名
第十五、含光第十六、沉名第十七、投剑
第十八

“落”部：乱声 峻迹第一、守质第二、归政第三、誓毕第四、
终思第五、同志第六、用事第七、辞乡第八、
气冲第九、微行第十

后序 会止息意第一、意绝第二、悲志第三、叹息第
四、长吁第五、伤感第六、恨愤第七、亡计
第八

（琴曲《广陵散》曲谱请参见光盘：引自管平湖《广陵散》，音乐出版社，1958年6月第1版，北京。）

山东巨野县鼓吹乐曲《大合套》是一首起展落型的套曲。其“起”部，以【开门】曲牌为基础变化发展而成，中速稍快，旋律流畅活跃。“展”部为【穗子】，是一个具有展开性的段落，运用快速紧凑的节奏，连绵式长句与快板短句穿插交替，和中心音转移的手法，来推动音乐的展开，直至全曲高潮。“落”部是一个节奏急促的快板段落。其结构形式为：

“起”部：**【开门】**曲牌的变奏

“展”部：**【穗子】**的展开

“落”部：**【快板】**段落

（山东巨野县鼓吹乐曲《大合套》曲谱请参见光盘：引自《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》上册，第124～130页，中国ISBN中心，1994年8月第1版，北京。）

（三）起承转合型多腔调联体腔套

多腔调联缀所组成的腔套，如果乐思的展开和腔套各部分音乐素材的发展变化形成起承转合的关系的话，那么，该腔套就称为起承转合型多腔调联体腔套。

越剧《梁山伯与祝英台》“楼台会”一场的唱腔音乐，属于起承转合型多腔调联体腔套。该场的戏剧情节大致包括以下几个阶段：一是梁山伯与祝英台楼台相会，点破祝家已将英台许配马家的事实，梁山伯愤怒不已。二是祝英台的劝慰和回忆，既有三载同窗、十八相送的甜蜜，又有美满姻缘两拆开的痛苦。三是梁山伯的醒悟和悲愤。四是生离死别前的衷肠互诉和“死也要同坟台”的约定。越剧唱腔音乐运用了以**【尺字调】**多种板式变体为主，加上**【弦下调】**的连接，与戏剧情节展开的四个阶段相适应，其唱腔形成了起、承、转、合的结构形式。“起”部，合唱和祝英台独唱**【尺字调慢板】**，交代情节，烘托气氛；梁祝对唱**【慢中板】**，速度的一快一慢，旋法的一上一下，形成二人一喜一悲的心绪对照。当梁山伯得知祝英台已被许配马家后，立即用**【快板】**表达其激愤感情，祝英台接唱**【嚣板】**（紧打慢板）倾诉她的痛苦和悲伤。“承”部，是激动过后的抒情叙唱，祝英台以恳挚的**【慢中板】**劝慰梁山伯，用委婉情深的**【慢板】**回首往事，倾诉真情；面对现实的困局，祝英台情绪逐渐激动，唱腔节奏逐渐加快，最后以哽咽般的歌唱结束她的劝解。当如梦初醒的

梁山伯用【慢板】旋律唱出“英台说出心头话，肝肠寸断口无言”时，唱腔进入“转”部，至“满怀悲愤无处诉，无限欢喜变成灰”，转入【弦下调】，乐思引向全场高潮，宫音系统由 do=G 转为 do=D，旋律由低往高进行，在低音区盘旋之后，层层下跌，节奏由慢板转散板再转器板，情绪急转直下，由激情企盼变为悲哀失望。“合”部，回到【尺字调慢板】，相互再诉思念情愫，相约死后“同坟台”。最后以【散板】唱出生离死别的悲怨。

《楼台会》全场戏的唱腔结构如下：

“起”部：合唱、祝英台唱【尺字调慢板】 do=G、梁祝对唱
【慢中板】、【快板】、【器板】、【快板】

“承”部：祝英台唱【慢中板】（梁山伯插唱两句），祝英台唱
【慢板】

“转”部：梁山伯唱【慢板】转【弦下调慢板、散板】 do=D，
祝英台接唱【弦下调器板】

“合”部：梁山伯唱“散起”【尺字调慢板】 do=G，梁祝对唱
【慢板】、【慢中板】、祝英台唱【散板】

（越剧《楼台会》曲谱请参见光盘：引自《梁山伯与祝英台》第 185～198 页，上海文艺出版社，1962 年第 1 版，上海。）

江苏无锡市笛吹粗锣鼓《下西风》是一首起承转合型多腔调联体腔套。其“起”部包括锣鼓牌子【急急风】、【细走马】、锣鼓段和丝竹乐，展现了全套的基本音乐主题和情绪；“承”部承接前面的音乐特点和基本情绪，为锣鼓乐【大四段】，含一段、二段、三段、四段和合头、合尾；“转”部，丝竹乐与锣鼓段相间演奏之后，以锣鼓乐为主；“合”部，奏完【金橄榄】之后，再现“起”部的锣鼓牌子【细走马】、【急急风】。全套结构形式为：

“起”部：【急急风】 ♩=126—132

丝竹乐 ♩=144—152 do=G

【急急风】 $\text{♩} = 152$

丝竹乐 $\text{♩} = 63-69$ do=G

锣鼓段 $\text{♩} = 69$

丝竹乐 $\text{♩} = 76$ do=G

锣鼓段 $\text{♩} = 76$

丝竹乐 $\text{♩} = 80$ do=G

【细走马】 $\text{♩} = 76$

“承”部：【大四段】

合头 $\text{♩} = 96$ do=G 一段 合尾

合头 do=G 二段 合尾

合头 do=G 三段 合尾

合头 $\text{♩} = 100-104$ do=G 四段 $\text{♩} = 104-108$

合尾 $\text{♩} = 116$

“转”部：丝竹乐【哄他人】 $\text{♩} = 138-160$ do=D

【七段】 $\text{♩} = 160$ （七段主体、尾）

丝竹乐【俺只见】 $\text{♩} = 160-168$ do=D

【细走马】 $\text{♩} = 152$

【鱼合八】 $\text{♩} = 160$

【细走马】【急急风】 $\text{♩} = 168$

“合”部：【金橄榄】 $\text{♩} = 192-208$

【细走马】【急急风】 $\text{♩} = 168$

【螺蛳结顶】 $\text{♩} = 208$

（《下西风》曲谱请参见光盘：引自《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》上册，第528~562页，中国ISBN中心，1998年9月第1版，北京。）

昆剧《牡丹亭》第三十二折《冥誓》使用了14个曲牌、20段唱腔，从其板式、宫调以及旋律腔音列、腔韵之间的联系、变化看，可以分为起承转合四个部分。“起”部，赠板，一板七眼，

仙吕，小工调，do=D，b羽调；“承”部，赠板，一板七眼，南吕，六字调，do=F，d羽调；“转”部，一板三眼，南吕，六字调，do=F，F宫调为主，间插以d羽调；“合”部，以一板一眼为主，也有一板三眼，南吕，六字调，do=F，d羽调。其所使用曲牌名、板式、宫调情况如下：

“起”部：【月夜渡江归】（含“月儿高首至七”、“渡江云末三句”）、仙吕、小工调，do=D，赠板，一板七眼， $\frac{8}{4}$ 、b羽调。

【云锁月】（含“月儿高首至六”、“锁南枝六至七”、“渡江云末三句”）仙吕、小工调，do=D，赠板，一板七眼， $\frac{8}{4}$ 、b羽调。

“承”部：【懒扶归】（含“懒画眉首至三”、“醉扶归末二句”）、南吕，六字调，do=F，赠板，一板七眼， $\frac{8}{4}$ 、d羽调。

【太师引】南吕，六字调，do=F，散起，赠板，一板七眼， $\frac{8}{4}$ 、d羽调。

【琐窗寒】南吕，六字调，do=F，赠板，一板七眼， $\frac{8}{4}$ 、d羽调。

【太师引】南吕，六字调，do=F，散起，赠板，一板七眼， $\frac{8}{4}$ 、d羽调。

【琐窗寒】南吕、六字调、do=F、一板三眼、 $\frac{4}{4}$ 、d羽调。

“转”部：**【红衫儿】** 南吕、六字调、do=F、散起、一板三眼、 $\frac{4}{4}$ 、F 宫调。

【前腔】 南吕、六字调、do=F、一板三眼、 $\frac{4}{4}$ 、F 宫调。

【滴溜子】 南吕、六字调、do=F、一板三眼、 $\frac{2}{4}$ 、d 羽调

【滴滴金】 南吕、六字调、do=F、一板三眼、 $\frac{4}{4}$ 、F 宫调。

【啄木儿】 南吕、六字调、do=F、一板三眼、 $\frac{4}{4}$ 、d 羽调

【前腔】（同上**【啄木儿】**）。

【三段子】 南吕、六字调、do=F、一板三眼、 $\frac{4}{4}$ 、d 羽调。

【前腔】（同上**【三段子】**）。

【神杖双声】（含“神杖儿首至四”、“双声子七至末”）
南吕、六字调、do=F、一板三眼、 $\frac{4}{4}$ 、
d 羽调。

【下小楼】 南吕、六字调、do=F、一板三眼、 $\frac{4}{4}$ 、F 宫调。

【滴滴金】 南吕、六字调、do=F、一板一眼、 $\frac{2}{4}$ 、F 宫调。

“合”部：【一节鲍老】（含“鲍老催首至二”、“倒接鲍老催十一至十三”、“鲍老催拜月亭格末二句”）、南吕、六字调、do = F、一板一眼、d 羽调。

【尾声】南吕，六字调、do = F、一板一眼、散唱，一板三眼、d 羽调。

（四）循环型多腔调联体腔套

多腔调联体中，以一个腔调为主，在它的多次反复之间穿插出现别的腔调，这种腔套称为循环型多腔调联体腔套。

华彦钧演奏的琵琶曲《龙船》是一首属于循环型的多腔调联套。其主体部分（A）是一个模拟锣鼓乐的腔调，第一次出现时，作了几次由慢到快到一板三眼的变化重复，渲染热烈欢腾的气氛，接着是一板二眼、一板三眼、一板一眼的锣鼓声，共 19 板；在以后的 3 次反复中，虽然板数有所变化，第 2、3、4 遍分别为 20 板、30 板、13 板，但是其基本腔音列、节奏型、演奏技法没有改变，都是锣鼓声的模拟。在主体部分（A）反复之间插入的腔调，虽然在板式（基本上是一板一眼，间有一板二眼、一板三眼）、节奏（一拍二音）、基本腔音列（以级进为主，间以四度、五度、六度、八度大跳）等方面有许多共同之处，但都是各自独立的一个腔调，分别为 B、C、D、E。第四个插入部分（E）的最后七板，既是该插部的结束，又是对锣鼓声的模拟，也可以看成是主体部分的省略再现。其结构形式为：

A：（散板、由慢加快、一板三眼、散板、由慢加快、渐转慢、一板三眼、突转快 ♩ = 176、一板二眼、渐转慢、一板一眼、散板、转慢、一板二眼、突快 ♩ = 208、渐转慢、一板三眼、♩ = 108 → 116、一板一眼、19 板）

B：（♩ = 120、一板一眼、90 板）

A¹: (♩ = 132、一板三眼、3 板, 一板一眼、12 板, 一板三眼、2 板, 一板一眼、一板二眼、有板无眼各 1 板)

C: (♩ = 132 → 138、一板一眼、60 板, 一板二眼、2 板, 有板无眼、1 板)

A²: (♩ = 144、一板三眼、3 板, 一板一眼、4 板, 一板三眼、3 板, 一板一眼、1 板, 一板二眼、1 板, 一板一眼、1 板, 一板二眼、2 板, 一板一眼、11 板, 一板二眼、一板一眼、一板三眼、一板一眼各 1 板)

D: (♩ = 92、♩ = 104 → 126、一板一眼、71 板, 一板二眼、一板三眼相间、8 板, 一板一眼、4 板, 一板二眼、一板一眼相间 6 板)

A³: (♩ = 126、一板三眼、3 板, 一板二眼、一板一眼相间 3 板, 一板一眼、一板二眼各 3 板, 有板无眼)

E: (♩ = 88 → 120, 一板一眼、31 板)

(A⁴): (与 E 部的最后 7 板相重叠)。

(华彦钧演奏琵琶曲《龙船》曲谱请参见光盘: 引自《中国琵琶名曲荟萃》第 329~337 页, 上海文艺出版社, 1997 年 6 月, 上海。)

另一首琵琶曲《龙船》(张步蟾传谱、林石城记谱整理、张正秋改编), 是表现江南民间端午节龙舟竞渡热闹场面的乐曲。其循环体原则表现得更为完整。乐曲中也有一个贯穿性的模拟锣鼓声的腔调, 在它的多次反复之间, 穿插以乐声(花六板)、歌声(湘江浪、上海码头)、吹打(百花园)等, 按民间习惯, 乐曲中有几个插部, 就象征着有几条船, 这里用了四个插部(B、C、D、E), 最后还出现了主体部分 A⁴, 因此形成较为完整的循环型多腔调联体腔套, 其结构形式为:

A【船会】引子+锣鼓—B【乐声(花六板)】—A¹【锣鼓甲】—C【歌声(湘江浪)】—A【锣鼓乙】—D【歌声(上海码

头)】—A【锣鼓丙】—E【吹打(百花园)】—A【归舟(行街)+锣鼓】

(琵琶曲《龙船》(张步蟾传谱、林石城记谱整理、张正秋改编)曲谱请参见吴玉霞《琵琶演奏曲集》第108~116页,安徽文艺出版社,2002年10月第1版,合肥。)

江南丝竹《老三六板》作为一首循环型腔套的特点是有引子、有尾声,引子旋律与插入部分的某些旋律相联系,尾声的部分旋律与合头相同。主体部分A称为【合头】,由三个腔句组成,各腔句分别为8、7、6板。插入部分B、C、D、E,分别为四句(18板)、四句(30板)、三句(18板)、三句(15板)。其结构形式为:

【一】引子—【二】合头(A)—【三】(B)—【合头】(A)—【四】(C)—【合头】(A)—【五】(D)—【合头】(A)—【六】(E)—【合头】(A)—【尾声】急板

(《老三六板》曲谱请参见光盘:引自《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》第933~935页,中国ISBN中心,1998年9月第1版,北京。)

浙江奉化《划船锣鼓》,以锣鼓乐【纱船锣鼓】为主体部分(A),在它的反复之间,以丝竹乐曲牌【木莲花】(B)、【老八板】(C)、【骑马调】(D)为插入部分,形成以锣鼓乐【纱船锣鼓】为主体部分、丝竹乐曲牌为插入部分的循环型锣鼓乐、丝竹乐相间的腔套。其结构形式为:

【纱船锣鼓】(A)—【木莲花】(B) do=C、 ♩ =120—【纱船锣鼓】(A)—【老八板】(C) do=C—【纱船锣鼓】(A)—【骑马调】(D) do=F—【纱船锣鼓】(A)

(浙江奉化《划船锣鼓》曲谱请参见光盘:引自《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》上册第626~633页,中国ISBN中心,1994年10月,北京。)

(五) 展衍型多腔调联体腔套

多腔调联体腔套中的各腔调,在音乐素材方面有诸多关联,

往往以第一个或前一个腔调为基础，在自由运用其旋律素材的同时，又不断引申发展，引入新的因素。以这种展衍手法产生的多种腔调组合而成的腔套，称为展衍型多腔调联体腔套。

琵琶曲《浔阳琵琶》（朱英传谱、樊伯炎演奏谱），由10节组成，各节自成一个腔调。这10个腔调之间在音乐素材方面的关联甚为紧密，并以第一个腔调的素材为基础，引申发展，派生出新的因素，使乐思延绵不断，得以生发展开。其中，如果说[谱例7—10]第一节“夕阳箫鼓”中的a是核心腔句的话，那么，第二节“花蕊散回风”的a¹就是它的引申发展，并由a的第二板旋律派生出b；到第三节“关山临却月”、第四节“临江晚眺”又由a引申出b¹、b²，由b的后半部分又引申出c；此后，又不断引申出b³、b⁴、b⁵、b⁶、b⁷、c¹、c²、c³、c⁴、c⁵、c⁶，每一次引申都增加一些新的因素，在逐渐的引申中派生出越来越多的新因素，因此，使后面的腔句与开头的腔句之间，音乐素材的距离越来越远，但其发展的逻辑关系是十分严密的，具有前后派生、环环紧扣、层层递增的特点。另外，在第二、三、四、五、六、八节的末尾，都有“合”尾，我们可以把它作为曲目性腔韵看待，它加强了各节音乐的内在联系。各腔句、腔节的引申、派生关系请参见[谱例7—10]。

[谱例7—10] 琵琶曲《浔阳琵琶》旋律展衍关系谱

1. 夕阳箫鼓

2. 花蕊散回风

3. 关山临却月

3. 关山临
却月

4. 临江晚眺

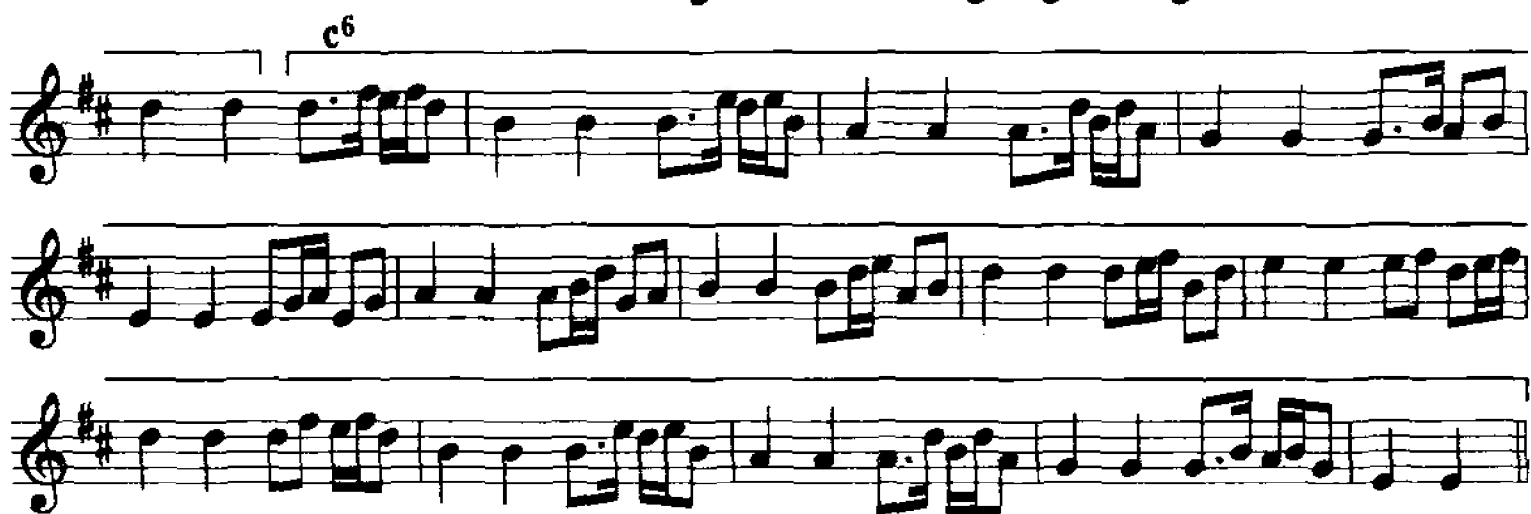


5. 枫荻秋声



6. 巫峡千寻

7. 箫声红
树里



现将琵琶曲《浔阳琵琶》的结构形式和主要音乐素材在各腔调中的引申变化情况列表如下：

| 腔调名 | 板式 | 板数 | 速度 | 主要音乐 素材引申变化 |
|----------------|-------------|--------|--------------------|-----------------------|
| (一)夕阳箫鼓 | 散板、 一板三眼 | 近似 8 板 | $\text{♩} = 72$ | a |
| (二)花蕊散回风 | 一板三眼 | 21 板半 | $\text{♩} = 72$ | a^1 、b |
| (三)关山临却月 | 一板三眼 | 24 板 | $\text{♩} = 92$ | a^2 、 b^1 |
| (四)临江晚眺 | 一板三眼 | 34 板 | $\text{♩} = 92$ | b^2 、c |
| (五)枫荻秋声 | 一板三眼 | 36 板 | $\text{♩} = 104$ | b^3 、 c^1 |
| (六)巫峡千寻 | 一板三眼 | 50 板半 | $\text{♩} = 92-96$ | a^3 、 b^4 |
| (七)箫声红树里 | 一板三眼 | 60 板 | $\text{♩} = 120$ | b^5 、 c^2 、 c^3 |
| (八)月白江心 | 一板三眼 | 40 板 | $\text{♩} = 92$ | b^6 、 c^4 |
| (九)渔舟唱晚 | 一板三眼 | 19 板 | $\text{♩} = 96$ | b^7 、 c^5 |
| (十)月明影里一 归舟 | 一板三眼 | 39 板 | $\text{♩} = 96$ | c^6 |

(琵琶曲《浔阳琵琶》曲谱请参见光盘：引自《中国琵琶名曲荟萃》第 19~32 页，上海文艺出版社，1997 年 6 月第 1 版，上海。)

《胡笳十八拍》是以【第一拍】的腔调为基础，作引申派生的展衍型多腔调联体琴歌。如果将它的“第一拍”腔调所使用的旋律素材标号为：A、B、C、D、B、E、D、F、G 的话，那么，其他各“拍”腔调的所有旋律素材都可以从中找到依据，由它们引申、派生而来，由 A 引申出 A^1-A^{10} ，由 B 引申出 B^1-B^{19} ，

由 C 引申出 $C^1—C^{40}$ ，由 D 引申出 $D^1—D^{26}$ ，由 E 引申出 E^9 ，由 F 引申出 $F^1—F^7$ ，在引申中变化，同时不断加入新的因素，如【第四拍】的 H，【第十六拍】的 I、J、K，【第十七拍】的 L、M，【第十八拍】的 N 等，推动乐思不断往前发展。现将《胡笳十八拍》从【第一拍】到【第十八拍】在音乐素材方面的变化关系罗列如下：

【第一拍】A、B、B、C、D、B、E、D、F、G。

【第二拍】 B^1 、 A^1 、 E^1 、 D^1 、H、 A^2 、G。

【第三拍】 B^2 、 A^2 、 C^1 、 B^1 、 D^2 、 C^2 、G。

【第四拍】 B^3 、 A^3 、 B^4 、 E^2 、 D^3 、 D^4 、 A^4 、 G^1 。

【第五拍】 B^5 、 A^5 、 A^6 、 F^1 、 G^1 。

【第六拍】 E^3 、 C^2 、 D^5 、 E^4 、 D^6 、 F^2 、 G^1 。

【第七拍】 B^6 、 D^7 、 C^5 、 B^7 、 D^8 、 D^9 、 H^1 、 F^3 、G。

【第八拍】 B^8 、 D^{10} 、 A^7 、 F^4 、 C^4 、G。

【第九拍】 A^8 、 C^5 、 E^5 、 C^6 、 D^{11} 、 A^9 、 G^1 。

【第十拍】 B^9 、 D^{12} 、 C^7 、 D^{13} 、 C^8 、 C^9 、 C^{10} 、 B^{10} 。

【第十一拍】 D^{14} 、 C^{11} 、 C^{12} 、 C^{13} 、 C^{14} 、 C^{14} 、 D^{15} 、 C^{15} 、 B^{11} 。

【第十二拍】 F^5 、 A^{10} 、 C^{16} 、 D^{16} 、 C^{17} 、 D^{17} 、 C^{18} 、 D^{18} 、 F^6 、 G^1 。

【第十三拍】 B^{12} 、 C^{19} 、 D^{19} 、 B^{13} 、 D^{19} 、 C^{20} 、 C^{21} 、 C^{22} 、 G^1 。

【第十四拍】 B^{14} 、 C^{23} 、 B^{15} 、 D^{20} 、 C^{24} 、 C^{25} 、 E^6 、 D^{21} 、 C^{26} 、 B^{16} 。

【第十五拍】 F^6 、 D^{22} 、 C^{27} 、 D^{23} 、 E^7 、 C^{28} 、 C^{28} 、 C^{29} 。

【第十六拍】I、B、 D^{24} 、 F^7 、 C^{30} 、 C^{31} 、 C^{32} 、 C^{33} 、J、K。

【第十七拍】 C^{34} 、L、 E^8 、 D^{25} 、 D^{26} 、M、 C^{35} 、 C^{36} 、 C^{37} 、N。

【第十八拍】I、 B^{17} 、N、 C^{38} 、 B^{18} 、 B^{18} 、 C^{39} 、 E^{19} 、 B^{19} 。

《胡笳十八拍》与《浔阳琵琶》的不同在于：《胡笳十八拍》

各主要音乐素材变化程度较小、腔幅较短、渐变的过程较长，其第一高潮在【第七拍】的 H^1 处，从【第八拍】的 F^4 开始有较大的变化，到【第十一拍】之后节奏有较强的动力，【第十二拍】、【第十四拍】、【第十七拍】、【第十八拍】出现 \sharp do音，诸多地方在突出位置强调变宫音的运用，乐思经过较长时间的酝酿和积蓄，到【第十六拍】推向全曲最高潮。

《胡笳十八拍》与《浔阳琵琶》的相同之处在于：都有“合尾”。《胡笳十八拍》有两个“合尾”，【第一拍】至【第九拍】和【第十二拍】、【第十三拍】用近腔音列（mi—re—do）构成的高音区腔句（ G 、 G^1 ）作“合尾”，第【第十拍】、【第十一拍】、【第十四拍】至【第十八拍】用羽类色彩的窄腔音列构成的低音区或高音区腔句的第二“合尾”（ B^9 、 B^{10} 、 B^{15} 、 B^{19} 或与 B 有紧密联系的 C^{29} 、 K ），它们可以看成是该曲的两个曲目性腔韵。《浔阳琵琶》用的含清角、清羽的由低音 sol、la、 \flat si、中音 do、re、fa、sol 各音之间构成的邻音级进为主的腔句，也可以看成是该曲的曲目性腔韵。

（琴歌《胡笳十八拍》曲谱请参见光盘：引自傅雪漪《中国古典诗词曲谱选释》第 239～259 页，中国戏剧出版社，1996 年 8 月第 1 版，北京。）

第三节

腔套的布局

腔套的布局主要体现在宫调、板式与节奏、腔韵与腔音列以

及音色等方面的对比统一。对于这一问题，在上节分析各种类型的腔套特点时，已经有所触及。在各腔套布局的对比统一中，都是音乐形态的多方面共同作用的结果。但是，为了更为清楚地说明问题，本节将从宫调、板式与节奏、腔韵与腔音列以及音色等方面作分别解析。

一、宫调

在中国传统音乐中，宫调指的是调高和调式的综合关系。“原义包括‘宫’和‘调’两个方面，类似现代的‘调’一词包括调高和调式两种意义”^⑧。在本文中，“宫”主要指的是宫音系统，在中国传统音乐中，无论是五声音阶，或者是七声音阶中的正声音阶、下徵音阶、清商音阶，都是“宫”为“音主”，因此，宫音是各种音阶的主音。“调”指的是宫音系统内的各种调式，一个音阶可含宫、商、角、徵、羽五种调式，它以调式结音为标志，此结音称为“调头”。此外，在“宫”之上还有一个“均”（yun，读“运”），是第一个层次的概念，它以律为标志，由五度链中的七个相邻的乐音所构成。“均、宫、调”是三个不同层次的概念。均是统帅宫的，宫又是统帅调的。^⑨中国历来重视宫调理论，有：汉以来的六十调理论、隋唐以来的八十四调理论、魏晋南北朝的清商三调、隋唐俗乐的二十八调、宋燕乐二十八调、民间的西安鼓乐四调、福建南音四调、智化寺京音乐四调、曲笛工尺七调、南宋词曲音乐的七宫十二调，金、元的六宫十一调，元代北曲的十二宫调，元末南曲的十三宫调，清代南、北曲常用的九宫（五宫四调）等。

在中国传统音乐结构层次的腔套中，一般情况下，小型腔套、中型腔套，都以同宫同调或同宫异调为主。但是，也有许多腔套的腔调之间，形成宫调转换。如：福建南音的“指”，又称

“指套”，是有谱有歌词有琵琶弹奏指法的套曲，每套由2~8首腔调组成，在48套中，有17套是属同宫音系统的，其中，10套为四空管（F宫系统），5套为五空四仄管（C宫系统），2套属于倍思管（D宫系统）。有31套是有宫音系统转换的，五空管26套，其中24套是C宫系统与G宫系统交替，2套还转到倍思管（D宫系统）；四空管中的《妾身受禁》，先后转向^bB宫系统、G宫系统，主要是F宫系统；五空四仄管有3套转到五空管（C、G宫系交替），1套转到四空管（F宫系统）。

中国传统音乐腔套的宫调转换，按其宫音系统的变与不变，有同宫异调和异宫同调、异调两大类。

（一）同宫异调

同宫异调，指的是在腔调之间或腔调的腔段之间，以同宫音系统内的不同的乐音来作为结束音（“煞声”）。因为五正声都可以作为调头，所以，一般可以在同宫系统内转换宫、商、角、徵、羽五种不同的调式。

1. 以对唱形式构成同宫系统调式交替

京剧《大保国》中，徐延昭与李艳妃的【西皮原板】对唱，分别用的是老生腔和旦腔，老生腔上句落 re、下句落 do，属宫调式；旦腔上句落 la、下句落 sol，属徵调式；因此，在他们的对唱中，形成同宫系统的宫调式与徵调式的交替。

（徐延昭与李艳妃的【西皮原板】对唱曲谱请参见京剧《大保国》，《京剧曲谱集成》第六集第253~254页，上海文艺出版社，1992年12月第1版，上海。）

京剧《二进宫》中，李艳妃唱【二黄慢板】（六句），徐延昭、杨波接唱【二黄慢板】（两句），李艳妃再唱【二黄慢板】（两句），杨波、徐延昭又唱【二黄慢板】（两句），李艳妃再唱【二黄慢板】（两句），徐延昭、杨波又唱【二黄慢板】（两句）

……再插【二黄垛板】、接【二黄原板】、【二黄摇板】、【二黄散板】的对唱。李艳妃唱的是带拖腔的【二黄慢板】、【二黄原板】，上句落 la，下句落 sol，属徵调式；徐延昭、杨波唱的是不带拖腔的【二黄原板】，上句落 do（偶尔落低音 la），下句落 re，属商调式；所以，这一腔套中，李艳妃的唱腔与徐延昭、杨波的唱腔形成同宫系统的徵调式与商调式的交替。

（曲谱请参见光盘：引自《京剧曲谱集成》第六集第 274～288 页，上海文艺出版社，1992 年 12 月第 1 版，上海）。

2. 以曲牌连接形成同宫系统调式循环交替

明清杂曲《五瓣梅》（[清] 华秋苹《借云馆小唱》谱、傅雪漪整理改编），含：【满江红】、【银纽丝】、【红绣鞋】、【扬州歌】、【马头调】、【满江红尾】等曲牌，它们之间的连接，形成 G 宫系统内的商调式、宫调式、商调式、宫调式、商调式的循环式转调。

（曲谱请参见光盘：引自傅雪漪《中国古典诗词曲谱选释》第 272～274 页，中国戏剧出版社，1996 年 8 月第 1 版，北京。）

3. 以腔调展衍形成同宫系统调式转换

琴歌《胡笳十八拍》的【第一拍】至【第九拍】、【第十二拍】、【第十三拍】为角调式，【第十拍】、【第十一拍】、【第十四拍】至【第十八拍】为羽调式，全套都是^bB 宫音系统，形成同宫系统的角调与羽调式的互相转换。

（曲谱请参见光盘：引自傅雪漪《中国古典诗词曲谱选释》第 239～250 页，中国戏剧出版社，1996 年 8 月第 1 版，北京。）

纳书楹北西厢谱《西厢记·哭宴》（[元] 王实甫作、[清] 叶堂订谱），含【端正好】、【滚绣球】、【叨叨令】、【脱布衫】、【小梁州】、【幺篇】、【快活三】、【朝天子】、【四边静】、【耍孩儿】、【五煞】、【四煞】、【一煞】等曲牌，全套以 D 为宫，各腔

调分别为 D 宫系统的羽调式、徵调式、羽调式、羽调式、羽调式、宫调式、宫调式、宫调式、角调式、角调式、角调式、角调式，形成同宫系统的羽、徵、羽、宫、角的调式转换。

（曲谱请参见光盘：引自傅雪漪《中国古典诗词曲谱选释》第 148～153 页，中国戏剧出版社，1996 年 8 月第 1 版，北京。）

4. 由腔调移位构成同宫系统顺次宫、商、角、徵、羽调式转换

吉林九台市鼓吹乐《五调朝元八条龙》是以【八条龙】曲牌作为基本腔调，进行同一宫音系统内的五次五声音阶式移位，最后再还原到基本腔调。基本腔调为宫调式，第一、二、三、四次移位后变为商、角、徵、羽调式，因此，将它们联成腔套就顺次形成同宫系统的宫、商、角、徵、羽、宫调式的转换。

（曲谱请参见光盘：引自《中国民族民间器乐曲集成·吉林卷》下册，第 773、774 页，中国 ISBN 中心，2000 年 12 月第 1 版，北京。）

（二）异宫同调和异宫异调

在多腔调联体腔套的腔调转接中，宫音系统变化、调式没有变化的称为异宫同调；宫音系统和调式同时发生变化的，称为异宫异调。

1. “展”部、“转”部中的异宫同调和异宫异调变化

这种异宫同调、异宫异调的宫调变化，多运用在头身尾的起展落型和起承转合型多腔调联体腔套的“展”部或“转”部。

前曾分析过的湖北小曲《秋江》，头部（起部）、尾部（落部）均为 $do=G$ 的 G 宫系统，分别为徵调式和宫调式；身部具有展开性质，先是 $do=\flat B$ 的 $\flat B$ 宫系统的商调式、宫调式，然后转到 $do=D$ 的 D 宫系统宫调式，再回到 $do=G$ 的 G 宫系统的宫调式。就这样，“展”部的后半部和“落”部构成异宫同调的变化。

昆剧《牡丹亭》第三十二折《冥誓》，“起”部，do=D，为D宫系统的羽调式；“承”部，do=F，属F宫系统的羽调式，为“起”部的异宫系统同调式；“转”部，do=F，F宫系统的宫调式为主；“合”部，do=F，F宫系统的羽调式。这样，“转”部的F宫系统的宫调式与“起”部的D宫系统的羽调式形成异宫异调的变化，与“合”部的F宫系统的羽调式形成同宫异调的变化。

越剧《梁山伯与祝英台》“楼台会”，“起”、“承”、“合”部均为do=G的G宫系统的徵调式，“转”部为do=D的D宫系统的徵调式，与前后部分形成异宫同调的转换。

2. “借字”变奏中的异宫异调变化

前曾分析过的吉林长春鼓吹乐曲《五调还原吹音》，用“借字”法来产生五种变体，基本腔调为do=E的E宫系统宫调式，第一变体为do=D的D宫系统商调式，第二变体为do=C的C宫系统角调式，第三变体为do=A的A宫系统徵调式，第四变体为do=G的G宫系统羽调式，最后回到do=E的E宫系统宫调式。如此，各腔调之间形成异宫异调的变化。

3. “借字”变奏和移位变奏相结合的异宫异调、同宫异调变化

民间器乐曲的“借字”变奏，往往形成异宫异调的宫调变化。有时，在“借字”变奏之后，又以此为基础作五声性旋律移位变奏，因此，形成同宫异调的多种变体的连接。吉林舒兰市鼓吹乐曲《三十五调朝元小开门》以【小开门】曲牌为基本腔调，作过七次“借字”变奏，其各次“借字”的腔调之间形成如下异宫异调转换：do=C的C宫系统角（羽）调式与do=F的F宫系统羽调式，do=F的F宫系统角（羽）调式与do= \flat B的 \flat B宫系统羽调式，do= \flat B的 \flat B宫系统角（羽）调式与do= \flat E的 \flat E宫

系统羽调式, $do=\flat E$ 的 $\flat E$ 宫系统角(羽)调式与 $do=A^-$ 的 A^- 宫系统羽调式, $do=A^-$ 的 A^- 宫系统角(羽)调式与 $do=D^-$ 的 D^- 宫系统羽调式, $do=D^-$ 的 D^- 宫系统角(羽)调式与 $do=G$ 的 G 宫系统羽调式, $do=G$ 的 G 宫系统的角(羽)调式与 $do=C$ 的 C 宫系统羽调式。每次“借字”变化之后, 又在同一宫调内部做五次五声性移位, 形成同宫系统内部的羽、商、徵、宫、角(羽)调式的变换。如此形成异宫异调与同宫异调相间的宫调转换。最后又回到与开头相同的 C 宫系统羽调式, 形成首尾呼应的严密的宫调结构。其宫调变化关系如下:

【一】 C 宫系统羽调式、【二】商调式、【三】徵调式、【四】宫调式、
【五】角(羽)调式、【六】 F 宫系统羽调式、【七】商调式、【八】徵调式、
【九】宫调式、【十】角(羽)调式、【十一】 $\flat B$ 宫系统羽调式、
【十二】商调式、【十三】徵调式、【十四】宫调式、【十五】角(羽)调式、
【十六】 $\flat E$ 宫系统羽调式、【十七】商调式、【十八】徵调式、
【十九】宫调式、【二十】角(羽)调式、【二十一】 A^- 宫系统羽调式、
【二十二】商调式、【二十三】徵调式、【二十四】宫调式、
【二十五】角(羽)调式、【二十六】 D^- 宫系统羽调式、【二十七】商调式、
【二十八】徵调式、【二十九】宫调式、【三十】角(羽)调式、
【三十一】 G 宫系统羽调式、【三十二】商调式、【三十三】徵调式、
【三十四】宫调式、【三十五】角(羽)调式、【三十六】 C 宫系统羽调式

(吉林舒兰市鼓吹乐《三十五调朝元小开门》曲谱请参见光盘: 引自《中国民族民间器乐曲集成·吉林卷》下册第 849~864 页, 中国 ISBN 中心, 2000 年 12 月第 1 版, 北京。)

4. 五度循环链相邻近宫系和大二度宫系转换的惯常使用, 以及远关系宫系的转换。

在中国传统音乐腔套的宫调布局中, 最常用的是按五度循环链作相邻近的五度关系宫音系统转换。例如: 吉林鼓吹乐《三十五调朝元八条龙》、《三十五调朝小开门》都是按五度循环链作宫

音系统转换，只是前者为往上方五度连续转换，后者为往下方五度连续转换。《三十五调朝元八条龙》，以【八条龙】为基本腔调形成单腔调旋律移位、移宫换调式叠体腔套。以 $\flat E$ 宫系统为出发点，连续五次向上方五度宫音系统作转换，第六、七次以近似五度宫音系统转换，最后回到 $\flat E$ 宫音系统，在每个宫音系统内都作腔调的五次旋律移位变奏，作调式变化。其宫音系统的转换情况如下：

$$\begin{aligned} \flat E \text{ 宫系} &\xrightarrow{\text{上 } 5} \flat B \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{上 } 5} F \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{上 } 5} C \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{上 } 5} \\ G \text{ 宫系} &\xrightarrow{\text{上 } 5} D \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{上近 } 5} A^- \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{上近 } 5} \flat E \text{ 宫系} \end{aligned}$$

《三十五调朝元小开门》是以【小开门】为基本腔调形成的单腔调旋律移位、移宫换调式叠体腔套。以C宫系统为出发点，连续三次向下方五度宫音系统转换。第四、五、六次近似五度宫音系统转换，第七次转换回到C宫系统。在每一宫音系统内，都作腔调的五次旋律移位变奏，形成调式变化。其宫音系的转换情况如下：

$$\begin{aligned} C \text{ 宫系} &\xrightarrow{\text{下 } 5} F \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{下 } 5} \flat B \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{下 } 5} \flat E \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{下近 } 5} \\ A^- \text{ 宫系} &\xrightarrow{\text{下近 } 5} D^- \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{下近 } 5} G \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{下 } 5} C \text{ 宫系} \end{aligned}$$

也许是由于中国传统音乐存在正声调、下徵调、清商调，在正声调中存在变徵音（ $\sharp fa$ ），在清商调中存在清羽音（ $\flat si$ ），所以，通过共同音作过渡，往上方、下方大二度宫音系统的转换成为顺畅、自然。如：吉林长春鼓吹乐《五宫还原吹音》就作了三次往下方大二度宫音系统转换，还穿插了两次往下方小三度宫音系统的转换。其宫音系统的转换情况如下：

$$\begin{aligned} E \text{ 宫系} &\xrightarrow{\text{下 } 2} D \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{下 } 2} C \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{下小 } 3} A \text{ 宫系} \xrightarrow{\text{下 } 2} \\ G \text{ 宫系} &\xrightarrow{\text{下小 } 3} E \text{ 宫系} \end{aligned}$$

福建南音《山险峻》是综合运用五度循环链宫音系统转换和大二度宫音系统的例子。作为一个小型腔套，它综合运用了【中滚】、【水车歌】、【玉交枝】、【望远行】、【福马郎】、【朝阳春】、【相思引】、【北相思】、【叠韵悲】、【双闺】、【驻云飞】、【锦板】、【二锦】等腔调的腔韵。宫音系统从F开始，历经C、D、C与G的交替，再回到F宫系统。现将《山险峻》（【中滚十三腔】）腔套所含的滚门、曲牌、宫调列表如下：

| 滚门曲牌 | 中滚 | 水车歌 | 玉交枝 | 望远行 | 福马郎 | 朝阳春 | 相思引 | 北相思 | 叠韵悲 | 双闺 | 驻云飞 | 锦板 | 二锦 | 中滚 |
|------|--------|-----------|---------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|-----------|------------|------------|------------|------------|
| 小节 | 1 4 | 4 6 | 7 17 | 17 29 | 29 34 | 34 50 | 50 62 | 62 81 | 81 92 | 92 100 | 101 115 | 116 138 | 139 150 | 151 163 |
| 宫音称统 | F | C | | D | | CG 交替、转换 | | | | | | | F | |
| 南音管门 | 四空管 | 五空 四仅管 | | 倍思管 | | 五空管 | | | | | | | 四空管 | |

[谱例 7—11] 福建南音《山险峻》（【中滚十三腔】）^②

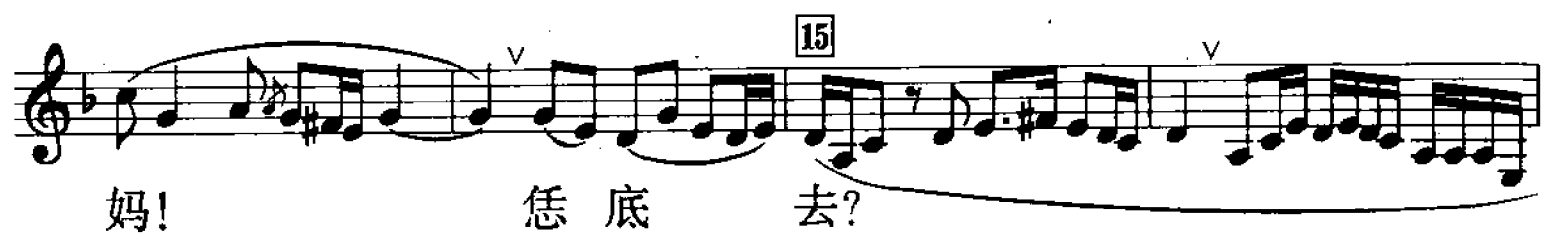
（四空管、乙空起、紧三撩）

【中滚·十三腔】【中滚】【中滚·十三腔】 【水车歌】

山 (於) 险 峻, 路 (於) 斜 崎。为 着

[5] 【玉交枝】

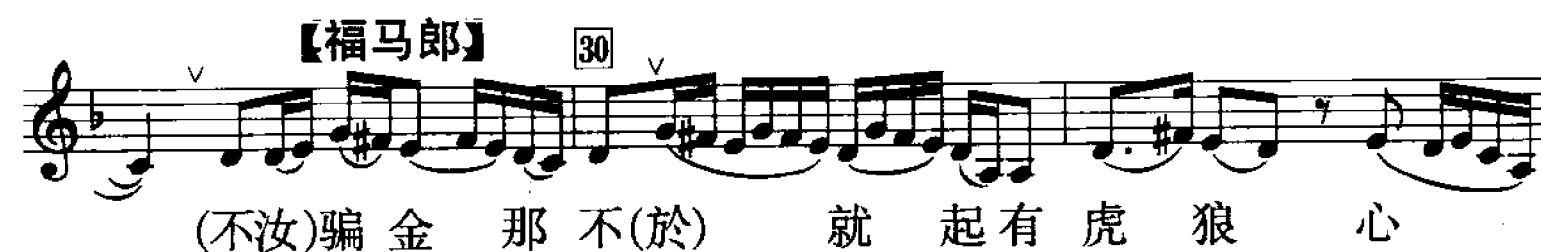
红 颜, 阮^① 那为 着 红 颜 (於) 即 会 来到



【望远行】



【福马郎】



【潮阳春】





折 散，做(於)二 边。 阮 身 (於)到



此， 今卜^④ 估 谁 可(於)诉 起。

50 【相思引】



思 憶 劬 劳 恩 情 重，



思 憶 父 母 兄 共 弟。



死 到 阴 司， 阮 就死去到



阴 司， 一点 灵魂卜来见我妈 亲。

【北相思】



今 旦 来 到 此，



今 旦 来 到 雁 门 关，



那 见 圻 野 云飞，牧马



鸣 悲。 对 此 雁 门 关， 举 目 看，黑(於) 水

75 滔 天,越惹得阮思憶君亲个情绪昏昏,今卜

底处可诉起。阮一

80 身, 阮一身

85 恰真象花正开遇着

风摆摇枝,又真象许^⑤仲秋月(於)正

90 光, 却被许云遮乌暗时。

【双闰】

底时会得相(於)见

95 面, 除非着蝴蝶梦里化作鸳鸯,枕上即

100 鸾凤栖止。

【驻云飞】

(嗒)



恨 煞 毛 延



寿, 即 (於) 会 行 来 到



此 伤 掠 阮 一 对 鸳 鸯



拆 (於) 散 做 二 边。

【锦板】



苦 痛 (於) 伤 悲,



目 滓⑥ 如 珠 流 (於) 淋



漓。 见 许 旌 旗



闪 闪,



旌 旗 闪



闪 金 鼓

135

(於) 喧 閃。(喻)

【二锦】

亏,

140

145

亏 阮 一 身 来 到

此,

150

【中滚】

此 处

无 兴 又 无 彩,

155

四 觅 无 亲。阮 举目 (於) 无 亲, 今卜

渐慢

160

估 谁 人 可 诉 起; 阮 四 觅 亦 都 无 亲, 今卜

估 谁 人 可 诉 起。

注: ①阮—我 ②叵耐—不可耐, 有可恨的意思。 ③掠—将 ④卜—要 ⑤

许一那 ⑥目淬一眼泪。

(马香缎唱)

远关系宫调转换，指的是在五度循环链中超过三次以上（含三次）向上五度或向下五度循环的宫调之间的转换。在中国传统音乐中，这种远关系宫调转换往往用同一腔调框架作定弦变换的方法来进行，以同一腔调的两个变体之间在旋律骨干音方面的基本相同、旋律线状的大致相似、句式结构的大体一致等，来加强它们之间的联系，使远关系宫调转换的差异性得到减弱，前后连接显得顺畅自然，但又形成较为鲜明的色彩对比。例如：歌仔戏（芗剧）《山伯英台》“一拜梁哥”与“二拜梁哥”之间，前者用【大哭调】，以F为宫，是F宫系之角调，大广弦定弦为mi、la；后者用【艍舦哭调】，以D为宫，是D宫系之徵调，大广弦定弦为低音sol、中音do。但是由于前后两个腔调在旋律骨干音、旋律起伏线、句式、句幅、板式、板数、过门音型等方面都基本相同，两个腔调之间形成类似同一腔调作三次“压上”那样的变化关系，所以，使二者的转换显得甚为连贯。然而，F宫系之角调与D宫系之徵调又形成鲜明的色彩对比。

[谱例 7—12] 歌仔戏芗剧【大哭调】转【艍舦哭调】②

【大哭调】

稍慢 凄惨地

一(呃)拜 梁 哥 啊

凄 惨 哀, 第 一

歹 命 祝(呃) 英 台。

梁哥你死去

(咧) 阴府内, (啊)

小妹哭死哥你不知 (哎

呀) 小妹哭死哥你不

【艍舢哭调】

知。心(呃) 肝(哎哟)我苦啊!

二拜

梁哥啊

泪(啊) 濛濛, (呃)

无疑梁哥你

你(呃) 归 亡 啊,

并无半句(呃)

对我讲(啊喂)

梁哥你死去

(咧) 见(呃) 阎

王 啊, 梁哥你死去 见阎王。

梁哥(哎哟)我苦啊!

(陈玛玲演唱 陈松民记谱)

二、板式、节奏

(一) 板式

板式如果以散(散板)、整(上板)来分,在整板(上板)类内部又分为慢(慢板)、中(中板、原板、二六)、稍快(流水)、快(快板)的话,在腔套内的板式连接大致有三种类型:单一板式类、“散——整(慢——中——快)——散尾”顺序类和“散——整(慢、中、快)”交叉类。

1. 单一板式类

如果腔套表现的感情、情绪比较单一的话，那么，就可能只用一个腔调、一种板式作多次变化反复来构成腔套。如：京剧《宇宙锋》赵女开头的唱段《老爹爹发恩德将本修上》，只表现了一件事：“上本奏君”，表达了一个愿望：“免遭祸殃”，只有四句唱词，因此，只用【西皮原板】上、下句反复唱了两遍。

（曲谱请参见光盘：引自《京剧曲谱集成》第一集第8~10页，上海文艺出版社，1992年7月第1版，上海。）

京剧《贵妃醉酒》开头，杨玉环对月抒怀、边歌边舞，沉浸在蒙恩受宠的幸福之中，情绪也比较单一，因此，杨玉环《海岛冰轮初转腾》的18句唱词，都用【四平调】一板一眼的唱腔的多次反复来构成腔套，一种腔调一种板式，一贯到底。

（曲谱请参见光盘：引自《京剧曲谱集成》第一集第40~53页，上海文艺出版社，1992年7月第1版，上海。）

也有两个或两个以上腔调的连续，只用一种板式的。昆曲《牡丹亭》第十七折《道觐》，只有石道姑（净）、府差（丑）两个人物，属于插科打诨的穿插场次，情绪比较轻松活泼，只用【风入松】、【大迓鼓】两个曲牌，都是一板一眼，属单一板式腔套。

2. “散——整（慢——中——快）——散”顺序类

这种类型的板式布局在说唱、戏曲唱腔联套和民间器乐曲腔套中比较常见，因为它比较符合客观事物和人物内心情感发展由松到紧、由平静到激动的一般规律。

京剧《断桥》中，白素贞唱腔《小青妹且慢举龙泉宝剑》，由【西皮导板】起唱（上句），接【西皮散板】（上句、下句）、【西皮慢板】（6句，第7句上半句）、【二六】（第7句后半、5句）、【流水】（8句，第9句前半句，后半散唱）、【吟板】（1句）。在这“散——整（慢——中——快）——散”顺序连接的

板式唱腔中，表现了白素贞面对许仙、小青的劝（劝解小青不可鲁莽）、诉（向许仙倾诉衷肠）、忆（回忆往昔恩爱）、责（责怪许仙听信谗言）、怨（怨其是非不分）的感情发展层次。

（京剧《断桥》白素贞《小青妹且慢举龙泉宝剑》曲谱请参见光盘：引自《京剧曲谱集成》第五集第43~49页，上海文艺出版社，1992年7月第1版，上海。）

潮州音乐中，经常省略散头、散尾，只有“慢、中、快”的顺序演奏。比较普遍的是“头板——二板——三板”和“头板——拷拍——三板”的板式连接。如：潮州筝曲《月儿高》（肖韵阁演奏、李萌记谱），用“头板”（一板三眼， $\text{♩}=40-52$ ）为开始，接以“二板”（一板一眼， $\text{♩}=54-63$ ），再接“三板”（有板无眼， $\text{♩}=66-72$ 、 $\text{♩}=72-92$ ）。另一首潮州筝曲《昭君怨》（肖韵阁演奏、李萌记谱），其板式连接是：头板（一板三眼， $\text{♩}=40-52$ ）——拷拍（有板无眼， $\text{♩}=63-72$ ）——三板（有板无眼， $\text{♩}=72-84$ 、 $\text{♩}=84-92$ 、 $\text{♩}=92-104$ ，最后五板慢一倍）。

（潮州筝曲《月儿高》、《昭君怨》曲谱请参见光盘：引自李萌编《潮州筝曲选》第77~80页、第83~86页，人民音乐出版社，1995年1月第1版，北京。）

昆曲《牡丹亭》第三折《训女》的板式安排是：

散板——一板三眼——一板一眼——散收。

（昆曲《牡丹亭》第三折《训女》曲谱请参见光盘：引自周雪华译谱《牡丹亭》第6~11页，上海教育出版社，2008年8月第1版，上海。）

昆曲《牡丹亭》第十二折《寻梦》的板式安排是：

散板——赠板、一板七眼——散板——一板三眼——一板一眼。

以上这些都是按照“散——整（慢、中、快）”一般规律来

安排板式的。

3. “散——整（慢、中、快）”交叉型

由于生活的丰富多彩，人的感情变化的起伏跌宕，所以，中国传统音乐在表现这些生活内容和人的思想感情变化的板式安排上，也是千变万化、多姿多彩的，“散——整（慢、中、快）”交叉型就是因为这一需要应运而生的。

昆曲《牡丹亭》第二十折《闹殇》，是杜丽娘相思病重，病入膏肓，时值八月中秋，对月伤怀，更增一番悲痛，与年迈老母生离死别，“恨西风，一霎无端，碎绿催红”，遗下两老，“一寸肝肠做了百寸焦”。为表现杜丽娘、春香、杜母、杜宝在这一典型环境中的复杂的思想感情，该折戏用了诸多曲牌：【金珑璁】、【鹊桥仙】、【集贤宾】、【啮林莺】、【黄玉莺儿】、【忆莺儿】、【隔尾】、【红衲袄】、【尾声】等；同时，用了多种板式的连接：

散板——散板——赠板（六段）——一板三眼（两段）——一板一眼——一板三眼——散板（四段）——一板一眼——一板三眼、散尾。

（昆曲《牡丹亭》第二十折《闹殇》曲谱请参见光盘：引自周雪华译谱《牡丹亭》第104～119页，上海教育出版社，2008年8月第1版，上海。）

京剧《断桥》，为了表现白素贞、小青、许仙以及没有上场的法海之间错综复杂的矛盾起伏，在整折戏中，用了由多种板式组成的、散整相间的、一波三折式起伏跌宕的板式连接。现将《断桥》中的板式运用情况列表如下：

京剧《断桥》板式布局表

| 散、整 | | 板式 | 句数 | 层次 |
|-----|----|------------|-----------------|----|
| 散 | | 西皮导板（无板无眼） | 1 | 1 |
| | | 西皮散板（无板无眼） | 19 | |
| 整 | 稍快 | 西皮流水（有板无眼） | 10+12 | |
| | 快 | 西皮快板（有板无眼） | 6 | |
| 散 | | 西皮导板（无板无眼） | 1 | 2 |
| | | 西皮散板（无板无眼） | 3 | |
| 整 | 慢 | 西皮慢板（一板三眼） | 6 | |
| | 中 | 西皮二六（一板一眼） | 7 | |
| | 稍快 | 西皮流水（有板无眼） | 9 $\frac{1}{2}$ | |
| 散 | | 散尾（散唱） | $\frac{1}{2}$ | |
| | | 吟板（无板无眼） | 1 | |
| | | 西皮摇板（无板无眼） | 3 | |
| | | 西皮散板（无板无眼） | 12 | |
| 整 | 稍快 | 西皮流水（有板无眼） | 3 | 3 |
| 散 | | 西皮散板（无板无眼） | 6 | |

由上表可见，京剧《断桥》的【西皮】唱腔经过了三次“散整”交替，各次的“整”部又有“稍快、快”、“慢、中、稍快”、“稍快”的区别，其板式布局本身就具有起、展、落的层次性。第一部分具有起始、揭示矛盾的功能；第二部分是矛盾的展开，充分展现了剧中人白素贞、小青、许仙这些典型人物在戏剧矛盾冲突中的典型感受；第三部分是矛盾的解决，具有结束部的

功能。

(京剧《断桥》曲谱请参见光盘：引自《京剧曲谱集成》第五集第27~54页，上海文艺出版社，1992年10月第1版，上海。)

在一些民间器乐套曲中，一方面由于所表现音乐情绪的丰富性，另一方面由于艺人们演唱演奏中的即兴性，所以，其板式连接显现出更多的自由多样的特点。如西安鼓乐《尺调坐乐全套》(周至县)，整个腔套内，不仅“散整”相间、管弦锣鼓相间，即使在慢板内部也是一板三眼与一板一眼相交替，快慢速度相交替。

【开场鼓】其板式为一板一眼、有板无眼、一板三眼的自由交替；开始速度中等、♩=80，后转自由速度、快板、慢起渐快等。

【到春来】先是慢速度(♩=46)散板，后为一板一眼的慢板(♩=50)。

【尺调 长拍】一板一眼的慢板(♩=42)。

【粉蝶儿】散板

【坐帐】一板三眼

【报马】慢板、♩=60、一板一眼。接锣鼓乐。

【石榴花】慢板、♩=52、一板一眼。转稍快、有板无眼。接锣鼓乐。

【唢呐皮】中板、♩=84、一板一眼。接锣鼓乐。

【格尺 唢呐皮】中板、♩=72、一板三眼。接锣鼓乐。

【将军令】慢板、♩=48、一板三眼，慢板、♩=63、一板一眼。间插锣鼓乐。

【蛮戏】一板一眼、锣鼓乐。

【尾声】慢板、♩=44、一板三眼，仅四板，接锣鼓乐。

【鼓段引子】慢板、♩=58、一板三眼，锣鼓乐。

【芦花荡】快板、♩=152、一板三眼。

【捎板】中板、稍快、♩=96、一板三眼，自由地慢板♩=48、46，一板三眼。

【二折鼓 芦花荡】快板、♩=152、一板三眼。

【摇椅子】中板、♩=88、一板一眼。

【三折 芦花荡】快板、♩=96—152、♩=69、一板三眼，接锣鼓乐。

【四折 芦花荡】快板、♩=92—140、一板三眼，接锣鼓乐。

【垒鼓 过秦岭】快板♩=92、一板三眼、管弦乐与锣鼓乐相间后，大段锣鼓乐。

【尺调引令】极慢、散板，慢板、♩=40、♩=58、♩=44、♩=♩，一板三眼。

【正声 正宫端正好】慢板、♩=66，一板三眼。

【倘秀才】慢板、♩=63、一板三眼。

【叨叨令】中板、♩=69、一板三眼。

【醉太平】一板三眼。

【伴读书】一板三眼。

【笑和尚】一板三眼，快板，♩=108，有板无眼。

【玉抱肚】中板、锣鼓乐，一板三眼。

【玉抱肚 正身】中板、♩=76、一板三眼、一板一眼、一板三眼。

【乐琴 赚】慢板、♩=54—66、一板三眼、一板一眼。

【下水船】一板一眼，后半部分管弦乐与锣鼓乐相间。

【扑灯蛾】散起、一板一眼。

【赶东山】中板、♩=80、一板一眼。

（陕西周至县《尺调坐乐全套》曲谱请参见光盘：引自《中国民族民间

器乐曲集成·陕西卷》上册第 534~571 页，中国 ISBN 中心，1992 年 12 月，北京。)

(二) 节奏

节奏作为重要的音乐表现手段，在中国传统音乐的腔套中，有些乐种往往用“贯串节奏”来作为全套的共同节奏标志，统一主要音乐情绪。或作为各腔调内部的特有节奏型，统一腔调内部的音乐节奏，并与其他腔调的节奏形成协调或对比。

昆曲《长生殿》“弹词”一折，由【一枝花】、【梁州第七】、【九转货郎儿】、【二转】、【三转】、【四转】、【五转】、【六转】、【七转】、【八转】、【九转】、【煞尾】等曲牌构成，作为全腔套的贯穿节奏主要有两种。一是散板类贯串节奏：XX X X XX XXX XX X —。在【一枝花】中有九种变体，【梁州第七】中有五种变体，【九转货郎儿】中有六种变体，【二转】至【九转】中各有一种变体，【煞尾】中有一种变体。现举其要于〔谱例 7—13〕。

〔谱例 7—13〕昆曲《长生殿》“弹词”贯串节奏 (一)^②

【一枝花】

不提防余年值乱离，
受奔波风尘颜面黑，
叹凋残霜雪鬓须白。

【梁州第七】

想当日虞清歌趋承金殿，
幸温泉骊出雪霁。



唱不尽兴亡梦幻，



想当初 庆皇唐 太平天下，



那娘娘 生得来似仙姿佚貌，



那君王 看承得似明珠没两，



当日个那 娘娘在荷亭把 宫商细 按，



吓哈哈 恰正好 喜孜孜 霓裳歌舞，



破不喇 马嵬驿舍，



待俺慢慢 的传与恁一曲 霓裳播千 载。

二是上板类贯串节奏： $\overset{x}{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x}$ ， $\overset{x}{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x}$ \underline{x} ， $\underline{x} \cdot \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x}$ $\underline{x} \underline{x}$ 。

在【梁州第七】中出现五次，【九转货郎儿】的【二转】中出现五次，【三转】中出现五次，【四转】中出现六次，【五转】、【六转】、【七转】、【八转】、【九转】中分别出现五次、五次、五次、六次、七次，在【煞尾】中出现六次。〔谱例 7—14〕为其部分变体。

〔谱例 7—14〕昆曲《长生殿》“弹词”贯串节奏（二）^②



实际上以上这两种贯串节奏之间还有许多联系，正是通过这种联系紧密的节奏型来加强各腔调之间的统一，用其变体和其他节奏因素来推动乐思的展开。

（昆曲《长生殿》“弹词”曲谱请参见光盘：引自周秦主编《寸心书屋曲谱》乙编第652~675页，苏州大学出版社，1993年9月第1版，苏州。）

器乐合奏曲《春江花月夜》的贯串节奏是在“合尾”中与腔韵一起呈现的：X X X X X X X | X X X X X X X | X - |。

[谱例 7—15] 《春江花月夜》“合尾”节奏型

【一】至【六】 $\frac{2}{4}$ X X X X X X X | X X X X X X X | X - |

【尾声】 $\frac{2}{4}$ X X·X X·XXX | X X X X·XXX | X - |

与“合尾”的贯穿节奏同时存在的，在《春江花月夜》中还有多种具有联系、变化、发展性质的节奏。如：

【一】“江楼钟鼓”的 X X X ○ | X X X ○ | X X X ○ | X X X
X X X | X X X X X X | X X X X X X | X X X X X X | X X X X X X X X | X X X X
X X X X | X — | X — | , X X X X X | X X·X | X X X X X X | X — |

【二】“月上东山”的 X X X X X X | X X X X X X | X·X X·X |
X — |

【三】“风回曲水”的 X X X | X X X | X·X X·X | X X X X | X X X
X X X X | X X |

【四】“花影层叠”的 X X X X X X X X X | X X X X X X X X X | ,
X X | , X X X X X X | X·X X·X | X X X X X X | X X·X | X X X X X |
X·

【五】“水深云际”的 X X X X X X X X | X X X X X·X | X X X

XX | XXXX XXXX | X^VX | XX | XX | XX | XX | XXXX | XXXX |
XXXXXXXX | XX·X | X·XXXX | X — |

【六】“渔歌唱晚”的 X_♯— | X_♯X | X·X XXXX | XX | X_♯— |
XXXXXX | XXXXXX | ○XXXXXX | X_♯— |

【七】“回澜拍岸”的 XXXX | XXXX | XXXX | XXXX | XX
XX | XXXXXX | 急板、♩=168 XXXX | X — | XXXX | X — | XX
XX | X — | XXXX | X·X | X·X | X·XXX | XXXXXX | XX·X |
XX XXX | X — |

【八】“桡鸣远濼”的 XX·X | XX^V | XX·X | XX^V | XX·X |
XX^V | XX·X | XX^V | XX·X | XX^V | XX·X | XX^V |

【九】“欸乃归舟”的 XX | XX^V | XX | XX^V | XX | XX^V | XX |
XX^V | 慢起渐快 ♩=44→240, 突慢 XXXXXX | X·X | X·X | X·X
XXX | XXXXXX | X·

【十】“尾声”的 XXX | XXXXXX | XXXXXX | X — |

以上这些节奏形成由繁到简、由松到紧的变化，层次鲜明，渐次展开，直至高潮。然后又再现开头的节奏型。

（《春江花月夜》曲谱请参见光盘：引自《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》上册第829～857页，人民音乐出版社，1993年12月第1版，北京。）

琴曲《酒狂》是以一个腔调为基础进行变奏、引申的小型腔套。其腔音列以九度、十度、十二度甚至更宽的超宽腔音列为特色，以每节的最后两小节为腔韵。其贯串节奏是：XXXXXX | XX X· |，采用类似于三拍子的节奏，并在弱拍出现沉重的低音或长音，造成重心不稳的感觉，而与乐曲的写意神态紧相吻合。

（琴曲《酒狂》曲谱请参见光盘：引自中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《古琴曲集》第二集第59、60页，人民音乐出版社，1983年7月第1版，北京。）

在某些运用基本腔调板式变化手法来推动乐思发展的乐种的

腔套中，其中所包含的各种板式的腔调变化都有自己的节奏型，因此，这些腔调的连接，也就形成了不同节奏型之间的对比和展开。如：潮州筝曲《平沙落雁》（杨秀明演奏、李萌记谱），由拷拍、头板、二板、二板（一）构成。拷拍是有板无眼，以闪板起奏的一拍两音或一拍四音组成的节奏型为特点， $\frac{1}{4}$ $\underline{\underline{\bigcirc \text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X}}} |$
 $\underline{\underline{\text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X}}} | \text{X} | \dots\dots \underline{\underline{\bigcirc \text{X}}} | \underline{\underline{\bigcirc \text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\bigcirc \text{X}}} | \underline{\underline{\bigcirc \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} | \text{X} \dots\dots$ 。
 头板是一板三眼，顶板起奏，以二分音符、四分音符、八分音符组成节奏型， $\frac{4}{4}$ $\text{X} - \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} |$
 $\underline{\underline{\text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X}}} -$ 。二板是一板一眼，第一遍有三个层次：第一层次以切分音和十六分音符为特点， $\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} |$
 $\underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X}}} |$ ；第二层次以附点八分音符和十六分音符的连接为特点， $\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{\text{X} \cdot \text{X} \text{X} \cdot \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \cdot \text{X} \text{X} \cdot \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \cdot \text{X} \text{X} \cdot \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \cdot \text{X} \text{X} \cdot \text{X}}} |$ ；
 第三层次以十六分音符的连续演奏为特点， $\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} |$
 $\underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} |$ 。二板的第二遍〔二板（一）〕也有两个层次：第一层次以接连不断的切分音为特点， $\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X}}} |$
 $\underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X}}} |$ ；第二层次以八分音符的连续为特点， $\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} |$
 $\underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} | \underline{\underline{\text{X} \text{X} \text{X} \text{X}}} |$ 。就这样，使节奏型的对比、展开成为推动腔套乐思发展的一个重要因素。然而，由于它们都是以一个基本腔调为基础变化而来的变体，在腔音列、腔韵等方面都有许多相同之处，所以，各变体之间仍保持着相当紧密的联系。

（潮州筝曲《平沙落雁》曲谱请参见光盘：引自李萌《潮州筝曲选》第56～59页，人民音乐出版社，1995年1月第1版，北京。）

三、腔音列和腔韵

徐渭《南词叙录》云：“南曲固无宫调，然曲之次第，须用声相邻以为一套，其间亦自有类辈，不可乱也，如【黄莺儿】则继之以【簇御林】，【画眉序】则继以【滴溜子】之类，自有一定之序，作者观于旧曲而遵之可也。”^{②4}此处的“声相邻以为一套”，主要指的是腔套中各腔调在腔音列和腔韵方面的相通、相同或相似。

（一）腔音列

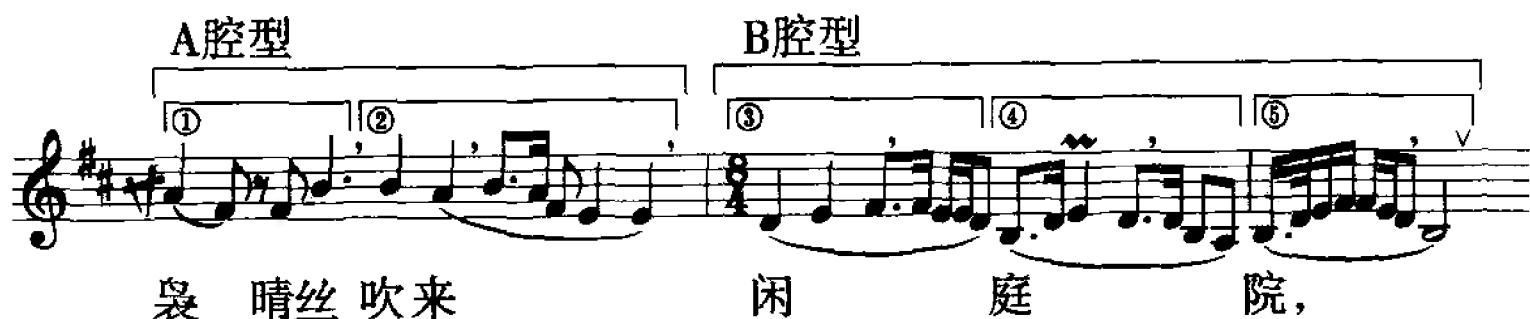
腔音列的相同或相似，指的是选用数个腔音列构成具有特点的腔型，在腔套的适当场合以它的原型或变型反复出现，贯串于全套的各腔调之中，以加强它们之间的内在联系。

昆曲《牡丹亭·游园》唱腔由【绕地游】、【步步娇】、【醉扶归】、【皂罗袍】、【好姐姐】、【隔尾】等曲牌构成多腔调联体腔套。其中，【步步娇】是主要曲牌，它的第一个腔句所包含的腔音列及其两个腔型（武俊达称之为“鞍桥型腔型”、“直线型腔型”^{②5}），成为贯串全套各腔调的腔音列和腔型。

【步步娇】第一句的腔音列有：①由窄腔音列 mi—sol—la 转换而成的窄宽腔音列 sol—mi—la ($\overset{\textcircled{1}}{\text{f}}\text{——}$)，②由 la—sol—mi 与 sol—mi—re 相叠而成的双重窄腔音列 la—sol—mi—re ($\overset{\textcircled{2}}{\text{f}}\text{——}$)，③由 do—re—mi 及其反向进行构成的近腔音列 ($\overset{\textcircled{3}}{\text{f}}\text{——}$)，④由低音 la—中音 do—re 与 do—低音 la—sol 构成的窄腔音列 ($\overset{\textcircled{4}}{\text{f}}\text{——}$)，⑤由低音 la—中音 do—re 与 do—re—mi 重叠构成的羽类窄近腔音列 ($\overset{\textcircled{5}}{\text{f}}\text{——}$)。

并且由腔音列①与②形成鞍桥型腔型（A腔型），由腔音列③、④、⑤集成直线上下行腔型（B腔型），见[谱例7—16]。

[谱例 7—16]



这五种腔音列和两种腔型，在【步步娇】和其他腔调的频繁出现，一方面使主要腔调【步步娇】个性鲜明，另一方面保持了各腔调与主要腔调【步步娇】的联系，使整个腔套乐思连贯、形象集中。第一种腔型（A腔型）及其变体，在【步步娇】中出现六次，在【绕地游】用作开头，在【醉扶归】出现两次，在【皂罗袍】出现四次，在【好姐姐】中出现四次，在【隔尾】中出现三次。现择其要如下：

[谱例 7—17] 昆曲《牡丹亭·游园》A腔型变体²⁶

【步步娇】

摇 漾 春

整 花 钿， 没 揣 菱 花

彩 云 编。

【绕地游】

梦 回 莺 啭，

【皂罗袍】

断 井 颓 垣。



第二种腔型及其变体，在【步步娇】中出现五次，在【绕地游】出现三次，在【醉扶归】出现五次，在【皂罗袍】出现五次，在【好姐姐】中出现三次，在【隔尾】出现两次。现择其要如下：

[谱例 7—18] 昆曲《牡丹亭·游园》B腔型变体^⑦





(昆曲《牡丹亭·游园》曲谱请参见光盘：引自武俊达《昆曲唱腔研究》第268~273页，人民音乐出版社，1987年3月第1版，北京。)

这种由富有特点的腔音列组成的特性腔型具有统一腔套音乐素材，使音乐形象更为鲜明集中生动的作用。但是同时，在其高潮及高潮铺垫处，又引入了新的腔音列，形成新的特性腔型，使其乐思新颖别致，奇峰突起，给人留下更为深刻的印象。《牡丹亭·游园》的音乐高潮在唱词“那牡丹虽好，他春归怎占的先”处，使用的是以窄腔音列(mi—sol—la、高音 re—do—中音 la、la—sol—mi)为基础的“直线上下行腔型”(C腔型)，在激动中深蕴柔情(因为在其中还间以多处回绕曲折进行，如：高音 do—re—re—do—中音 la、sol—la—sol—mi，mi—sol—mi—re等)。该腔型在这之前已在“锦屏人忒看的这韶光贱”处出现过，作了准备，因此在高潮中出现显得自然、必然。

[谱例 7—19] 昆曲《牡丹亭·游园》C腔型^②



(二) 腔韵

在腔套的各腔调中经常出现的腔音列和腔型，如果按一定的

规律，比较固定地在一定的结构位置（一般是在结束腔句的末尾，也有在句头、句中）出现，就成为腔韵。在中国传统音乐的腔套中，往往有各腔调所共有的腔韵。

前曾分析过的《春江花月夜》的“合尾”，实际上在作为“贯串节奏”的同时，也具有各腔调共同腔韵的意义，它出现在第一至六节和尾声中，使其音乐结构更为严谨、完整。其中，第二至六节腔韵所用的腔音列完全相同，第一节和尾声腔韵所用的腔音列稍有区别。

[谱例 7—20] 《春江花月夜》各腔调共同腔韵^{②9}



昆曲《牡丹亭·拾画》腔套的主要曲牌是【颜子乐】，其腔韵（主腔）是：

[谱例 7—21] 【颜子乐】腔韵^{③0}



为了统一全套音乐风格，其他曲牌除了在腔音列、腔型方面尽量与之靠近之外，它们的腔韵也作了适当的调整，而与主曲相协调。如【锦缠道】的腔韵原来是以由 sol 音开始往下回绕下行落于低音 la 的，在《拾画》中运用时，为了与主要【颜子乐】

相协，其开头吸收了【颜子乐】由 re—mi—la、la—sol—mi 构成的波峰式腔型，而作了改变。

[谱例 7—22] 【锦缠道】腔韵（主腔）^③



这种先上行后下行的腔型，同样也贯串在“拾画”腔套的其他腔调的腔韵中。如 [谱例 7—23]，【金马儿】是在 mi 音之后，用后倚音形式往上进行的；【千秋岁】作 mi—sol—la—sol—mi—re 进行；【尾声】则在 mi—sol—la 之后继续上行跳进到高音 re，再下行。

[谱例 7—23] 【金马儿】、【千秋岁】、【尾声】腔韵^③



福建南音“指套”《春今卜返》由四阙组成：首阙《青松揉》，二阙《三学士》，三阙《殢儿骄》，四阙《霜清谱》。分别用了【长滚·大迓鼓】、【北青阳】、【柳摇金】等曲牌（见 [谱例 7—24]）。在这一腔套中，这三个曲牌的四个腔调中，都用了较为统一的腔韵。随着板式的变化、唱词的改变，各腔韵均有变体，但是它们之间的联系还是显而易见的。

[谱例 7—24] 福建南音《春今卜返》中【长滚·大迓鼓】、【北青阳】、【柳摇金】腔韵^③

【长滚·大迓鼓】(一) 

(不 汝)

(二) 

(不 汝)

【北青阳】

(不 汝)

【柳摇金】(一) 

孤 单,

(二) 

(不 汝)

福建南音的腔韵，在腔套的布局中，有如下几种形式：1. 单韵循环体，即全套以某一滚门、曲牌中的某一腔韵为基础，作贯穿发展。2. 双韵循环体，全曲以同一滚门、曲牌的两个腔韵为基础，作循环变奏。其中又有双韵并置循环、双韵主次循环、双韵重叠循环、双韵串链循环等类型。3. 三韵循环，包括三韵交替循环、三韵主次循环和三韵起承转合等。4. 多韵联缀，即：在一个腔套中集用了不同滚门、曲牌的腔韵或腔韵片段，经重新组合而成为完整的新曲。其中又有同宫调系统的组合和不同宫调系统的组合。

琴曲《流水》（天闻阁琴谱、管平湖演奏、许健记谱），作为一个腔套，其腔韵也贯串于各部分。在具有引子性质的第一部分，蕴育着腔韵的形成。隐约中预示着它的特性腔音列，在第二

部分，腔韵得以完整呈示，先由古琴用泛音演奏，再以按指音在低音区肯定和巩固。在第三、四、五、六、七、八、九部分以及尾声，都得到运用，使乐思集中统一，结构完整严谨。同时，伴随着乐思的展开，曲中的腔韵运用了音区的高低，音色的明亮与雄浑、泛音与实音、节奏的疏与宏、繁与简以及多种演奏手法来推动音乐的发展，尤其在〔谱例 7—25〕中的【四】至【九】处，每次都是一种新的意趣，令人玩味无穷。【二】与【尾声】又形成遥相呼应。

〔谱例 7—25〕 琴曲《流水》腔韵

【二】



【三】



【四】



【五】



【六】





(琴曲《流水》曲谱请参见光盘：引自中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《古琴曲集》第38~44页，人民音乐出版社，1962年8月第1版，北京。)

四、音色

在中国传统音乐中，音色作为重要的音乐表现手段，也得到较为充分的重视。首先是注意到了人声音色与乐器音色的区别，重人声，重连贯性、富有歌唱性的音色，有所谓“丝不如竹、竹不如肉”的说法，这是在拉弦乐器还没有出现之前的观点。其次，在人声、乐器声中，重视不同音色的表情功能。人声中，戏曲生、旦、净、丑以不同的音色象征不同性别、年龄、性格、气质的人物类型。不同的乐器组合用在不同的民俗行事场合，婚事、喜事多用高音乐器，丧事多用低音乐器；不同地区、不同乐种、不同形制的乐器组成的不同乐队，其音色也不同，京剧锣鼓用的是板鼓、大锣、铙钹、小锣，其状声字是匡（锣鼓齐声）、七（钹）、呆（小锣）等；四川锣鼓的大锣和钹形制都较大，所以用庄、丑、乃等字；江南的粗锣鼓用同鼓，所以用七、内、同

(同鼓)、王(锣)等字;江南的十番锣鼓,又在粗锣鼓的拍板、小木鱼、板鼓、同鼓、大锣、喜锣、齐钹之外,加用了中锣、春锣、内锣、汤锣(汤)、大钹(响击作浦,闷击作朴)、小钹(闷声作卒)、双磬(即星,俗称碰铃)等乐器,其状声字在七、内、同、王四字之外,又有星、汤、浦、大(读作da)、卒、朴,共十种声音。乐种之间锣鼓的状声字的不同,实际上是乐器形制、音色、组合等差别的反映。同时,在器乐曲中重视不同乐器组合的音色对比,发挥同类乐器中不同形制乐器的音色特点形成音色对比,在同一乐器中又讲求不同音区、不同演奏方法所发出乐音的虚与实、泛音与按音、高与低、亮与暗、乐音与噪音等的对比。这些对于音色对比、统一的安排,也成为中国传统音乐腔套布局的一个重要方面。

在声乐与器乐同时存在的腔套(如戏曲、曲艺、歌舞音乐的腔套)中,往往以声乐为主,用人声的歌唱来表现主要乐思,用器乐作为前奏、间奏,为歌唱作引导、过渡,或者为演员的动作、舞蹈作伴衬。如京剧《贵妃醉酒》,一开场,为了制造后宫庭院的雅致气氛,由乐队演奏【朝天子】曲牌,裴力士、高力士上场则用音色比较轻快的【小锣打上】、【小锣归位】;杨玉环上场,以【二黄小开门】曲牌伴衬,这一方面与后面的唱腔【四平调】相同定弦,均为sol、re,另一方面色彩较为柔和。杨贵妃唱【四平调】的过程中,多次穿插以器乐曲牌,先是【二黄万年欢】,表现她沉浸于“蒙主宠爱,封为贵妃”的幸福之中。摆驾百花亭唱腔中穿插的【回回曲】和【反二黄万年欢】,配合着杨玉环带有舞蹈性的移步、整冠、抖袖动作,轻快优美。在得知唐明皇转驾西宫消息后,配合着杨玉环内心苦闷的喝酒、醉态,乐队以音色较为暗淡的【二黄傍妆台】、【反二黄小开门】、【二黄小开门】、【柳摇会】等曲牌伴衬。

杨玉环被“诓驾”唱【二黄导板】、【回龙】、【原板】“酒入愁肠人已醉”后，在唱段之间，乐队又用音色较虚淡，具飘渺色彩的【二黄鹧鸪天】、【哑笛】、【反二黄八岔】、【斗蟋蟀】、【二黄八岔】等曲牌衬托着杨玉环借酒浇愁愁更愁的种种心态和醉态。

（京剧《贵妃醉酒》曲谱请参见光盘：引自《京剧曲谱集成》第一集第39～76页，上海文艺出版社，1992年7月第1版，上海。）

在器乐曲，尤其是民间鼓吹乐、吹打乐中，常用锣鼓乐与管弦乐的音色对比来推动乐思发展。如西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》，【开头子—三股鞭】锣鼓乐，【双云锣 起】管弦乐，【鼓段 起】锣鼓乐，【头瑕 尺工尺】【正身】管弦乐与锣鼓乐合奏，【尾】锣鼓乐，【耍曲 奉金杯】管弦乐，【二瑕 尺工尺】【换头】【正身】管弦乐与锣鼓乐合奏，【耍曲 摇门栓】管弦乐，【三瑕 尺工尺】【头】锣鼓乐，【换头】【正身】管弦乐与锣鼓乐合奏，【清吹 尺工尺】【换头】【正身】管弦乐，【三瑕 尾】锣鼓乐，【垒鼓】、【前退鼓 头】、【前退鼓 正身】、【前退鼓 尾】、【帽头子】锣鼓乐，【引令】、【套词 青天歌】【行拍】管弦乐，【赶东山】锣鼓乐，【头段】管弦乐与锣鼓乐合奏，【二段】管弦乐与锣鼓乐合奏、锣鼓乐、合奏、锣鼓乐、合奏，【花点退鼓】、【退鼓 尾】锣鼓乐。全套形成锣鼓乐、管弦乐，以及它们的合奏相互交插的音色对比、转换。

（西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》曲谱请参见光盘：引自《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》上册第484～499页，人民音乐出版社，1992年12月，北京。）

福州十番中，有所谓尺谱、汤腹、夹腹、全夹之分。尺谱是只用管弦乐器演奏工尺谱的管弦乐；汤腹是在管弦乐演奏中，间插以锣鼓乐；夹腹是在管弦乐演奏的某一板或几板，与锣鼓乐一齐演奏；全夹是整个腔调或腔套都是管弦乐与锣鼓乐一齐演奏。

连江县十番曲《蟠桃会》是一首兼用尺谱、汤腹、夹腹三种形式的乐曲。开头是锣鼓乐，接着是散板尺谱（管弦乐引子）、大段夹腹（管弦乐与锣鼓乐一起演奏）、汤腹（间插以大段锣鼓乐）、尺谱、夹腹、尺谱、夹腹、尺谱、夹腹、尺谱、夹腹、尺谱、夹腹、尺谱、夹腹。构成管弦乐音色、锣鼓乐音色以及它们的合奏音色的多层对比，层次鲜明，色彩丰富。

在一些民间器乐曲中，还经常用不同的打击乐器和管弦乐器来构成音色变奏和音色对比。

如：流传于苏州、无锡一带的十番锣鼓，有一类多节奏锣鼓牌子，由多种节奏形成按一定数列程式作联缀演奏，如【十八六四二】、【鱼合八】、【金橄榄】、【螺蛳结顶】、【宝塔尖】、【蛇脱壳】等。

在各腔套中，这些十番锣鼓牌子，往往反复四遍，形成四种音色变奏。如：【十八六四二】（一变）

| | | | | |
|--------|--------------|--------|--------------------|--|
| 三 | 七 | | | |
| 七七 七 | 七七 一七 一七 七 | 丈丈 丈 | 丈丈 一正 一净 丈 (十) | |
| 一 | 七 | | | |
| 内 | 内内 一内 一内 内 | | 丈 丈丈 一正 一净 丈 (八) | |
| 一 | 五 | | | |
| 同 | 同同 一同 同 | 丈 | 丈正 一净 丈 (六) | |
| 一 | 三 | | | |
| 王 | 王王 王 | 丈 | 正文 丈 (四) | |
| 一 | | | | |
| 七 | 七 | 丈 | 丈 (二) | |

例中的状声字“七”为七钹，“内”为内锣，“同”为同鼓，“王”为大锣。也就是说，“一变”的“十、八、六、四、二”分别为七钹、内锣、同鼓、大锣、七钹等打击乐器的音色交替，“二变”为内锣、同鼓、大锣、七钹、内锣的音色交替，“三变”

为同鼓、大锣、七钹、内锣、同鼓的音色交替，“四变”为大锣、七钹、内锣、同鼓、大锣的音色交替。它们之间形成四个音色变奏的变体。这种音色变奏，被运用在清锣鼓【十八六四二】的“身”部。

【鱼合八】的“一变”：

| | |
|-------------------|---|
| 七 七七 一七 一七 七 | 一 扎 勺各 勺 丈 丈 |
| 五 内内 一内 内 | 三 扎扎 扎 勺各 勺 丈 丈 |
| 三 同同 同 | 五 扎扎 扎扎 扎 勺各 勺 丈 丈 |
| 一 王 | 七 扎扎 一扎 一扎 扎 勺各 勺 丈 丈 丈 扎扎 丈 |

“一变”为七钹、内锣、同鼓、大锣的音色交替，“二变”为内锣、同鼓、大锣、七钹的音色交替，“三变”为同鼓、大锣、七钹、内锣的音色交替，“四变”为大锣、七钹、内锣、同鼓的音色交替。它们之间形成四个音色变奏的变体。这种音色变奏被运用在清锣鼓【十八六四二】“身”部的后半部分和《下西风》“身”部的后半部分。

【金橄榄】和【螺蛳结顶】的音色变化对比也在清锣鼓【十八六四二】和笛吹粗锣鼓《下西风》得以运用。

在丝竹乐合奏中，运用乐器之间音色对比来推动乐思发展的，可举《春江花月夜》为例。该腔套使用的乐器有：箫、琵琶、古筝、扬琴、大阮、二胡、大胡、打击乐器等。主要音色包括：①全体丝竹乐器合奏的音色群；②弹拨乐器组合奏的音色群；③箫、琵琶合奏以及加上古筝的合奏音色群；④琵琶单独演奏的音色；⑤打击乐器、铃、大鼓、小木鱼、大钹、吊镲、大锣的音色。第①音色群具有清新、醇厚、纯朴、平和的色彩特点，

与乐曲所表现的“春江花月夜”的意境和身处诗情画意中的感受相贴切，因此，成为贯穿全曲的基本音色群。它与腔音列、腔型、力度、速度、乐器演奏法相结合，形成层次鲜明的展开。第一层次【江楼钟鼓】，是这一音色特点得以初步呈示，定下全曲的音色基调：清新、明朗、柔和，给人以温文尔雅、闲静舒适的感受。第二层次【水云深际】，这一音色特点得以展开，古筝上划、下划，古筝与大阮连续十六分音符的衬托，箫的长颤音和弱起颤音与强起弱收音符的连接，琵琶长轮指和弱起轮指与强起弱收的音符连接，二胡、大胡颤音，多种演奏技巧的运用，为这一音色群增添了高度和光的动感，使“波光潋滟”的景象得以展现，并体现了心潮逐浪的意境。第三层次【回澜拍岸】、【桡鸣远籁】、【欸乃归舟】，以齐奏中加上琵琶、古筝琶音伴托的纯朴而具动感的音色，演奏节奏逐渐趋紧、腔音列逐渐趋简、速度逐渐加快的旋律，把乐思逐渐推向高潮。第四层次是【欸乃归舟】的最后十二板和【尾声】在急板之后突慢（中慢板）的旋律，重新运用开头清新、明朗、柔和的音色来演奏，具有音色再现的意义，给人以声有尽而意无穷的感受。其余乐器的音色群和音色，作为基本音色群的辅助，起着对比、补充的作用。如：琵琶，在【江楼钟鼓】开头，以其富有颗粒性的音色模拟轻柔的、由慢渐快的击鼓声；在【花影层叠】的第八、九、十、十一板，用高音区明亮的晶莹剔透的音色奏出三十二分音符接四分音符延长的扫弦加轮指的长音，具有飞花叠翠，令人目不暇接、心花怒放的感受。箫和琵琶、古筝，在【江楼钟鼓】开头接在琵琶独奏之后，共同以高音区清亮的音色奏出，加上双前倚音的自由延长音、四分音符、二分音符颤音，具有宁静、优雅的意境；【尾声】又以这三种乐器与大阮奏出的低音区复合音色，一方面与乐曲开头的音色形成呼应、联系、再现的关系，另一方面又更为柔美、深

沉，具有稳定、终止的意味。

在中国传统音乐的独奏音乐中，也十分讲求音色变化对推动乐思发展的作用。如：琵琶曲《十面埋伏》，作为一首描写楚汉垓下之战的乐曲，恰切地运用琵琶的各种演奏技巧，奏出各种音色的乐音来反映这一历史事件和表现人们对此的内心感受。【列营】，饱满扫弦之后的轮拂，由慢渐快，逐渐紧张，腔音列在展开中不断强调 fa、^bsi 音，琵琶音色亮而厚、浓、重，在壮阔的气势中，隐含着悲壮，具有全曲基础音色的呈示性意义。【擂鼓】，在三、四弦上奏出八度双音 la，颗粒性鲜明，沉稳、有力。【号角】，用密度大的摇指奏出号角之音，长音之后加上两个以下方小二度音为倚音的四分音符，音响渗入凄厉的色彩，庄严、肃穆。【吹打】，采用带伴奏型的、速度和力度富于变化的“长轮和挑”、“拂扫轮”，奏出元帅升帐的曲牌，类似于古代军乐中管子吹奏的音色，令人展开士兵迈着矫健步伐的接受检阅场面的联想。【排阵、走队】，均匀的一拍两音，慢起渐快的“分”接“捩分”、扫挑，音色前淡后浓、前轻后重，富有前进的动力。【埋伏】，“吹打”变化而来的音型，由整到散，用扫与长轮、急弹挑的技法，奏出具有神秘色彩的乐句，表现士兵埋伏的情景。【小战】，用弹挑、轮指之后的煞弦音色弹出短小的腔节，似是两军交锋、短兵相接场面的描写。【大战】，集中运用了扫、拂、滚、煞弦等技法，奏出了乐音与噪音相混杂、厚度、浓度、力度兼备的音响，逐渐将乐曲推向高潮，【箫声】，用扫弦之后的长轮，奏出类似于慢颤音般的散板腔句，中间还穿插以带下方小二度前倚音的夹弹、绞二弦，使音乐具有“四面楚歌”的凄厉色彩。【呐喊】大扫、大拂、撞、推、拉、勒、绞弦、摇指等技法和音色的运用，奏出了嘶鸣声、马蹄声、刀枪撞击声相互交织的乐章，描绘了人仰马翻、驰骋奔涌的激烈战斗场面，随着半音推进的旋律

的层层上升，速度、力度的加快和增强，琵琶摇指以尖器的音色直线上升到倍高音 re，一声特强的扫弦，使音乐戛然而止，直冲全曲最高潮。最后，【传号收军】，以强而有力的扫拂音色奏出凯旋之歌。

（琵琶曲《十面埋伏》曲谱请参见光盘：引自吴玉霞编著《琵琶演奏曲集》第 135～144 页，安徽文艺出版社，2002 年 10 月第 1 版，合肥。）

注释：

①乔建中《中国经典民歌鉴赏指南》上册，第 107～111 页，上海音乐出版社，2002 年 5 月第 1 版，上海。

②同①，第 331～343 页。

③《中国曲艺音乐集成·山东卷》上册，第 331～336 页，中国 ISBN 中心，1998 年 12 月第 1 版，北京。

④庄永平《京剧唱腔欣赏》第 123～130 页，上海音乐出版社，2001 年 5 月第 1 版，上海。

⑤傅雪漪《中国古典诗词曲谱选释》第 254、255 页，中国戏剧出版社，1996 年 8 月第 1 版，北京。

⑥《京剧曲谱集成》第三集，第 219～283 页，上海文艺出版社，1992 年 10 月第 1 版，上海。

⑦周雪华译谱《牡丹亭》，上海教育出版社，2008 年 8 月第 1 版，上海。

⑧潘哲《秦腔音乐分析——论秦腔传统曲调及其发展》第 39、46、58、82、446 页，陕西人民教育出版社，1993 年 12 月第 1 版，西安。

⑨《中国民族民间器乐曲集成·吉林卷》下册，第 812～815 页，中国 ISBN 中心，2000 年 12 月第 1 版，北京。

⑩本段文字曾参考杨玖盛《辽宁鼓乐综述》，谱例 [7—5] 也引自该文。请参见乔建中、薛艺兵主编《民间鼓吹乐研究》第 106～144 页，山东友谊出版社，1999 年 4 月第 1 版，济南。

⑪陈彬、陈松民《芣剧传统曲调选》第 84～86 页，人民音乐出版社，

1986年9月第1版，北京。

⑫袁静芳《中国汉传佛教音乐文化》第272页，中央民族大学出版社，2003年10月第1版，北京。

⑬袁静芳《民族器乐》第388页，高等教育出版社，2004年7月第2版，北京。

⑭《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》下册，第2334~2386页，中国ISBN中心，2003年5月第1版，北京。

⑮叶栋《民族器乐的体裁与形式》第20、21页，上海文艺出版社，1983年2月第1版，上海。《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》第496页，中国ISBN中心，1994年10月第1版，北京。

⑯李吉提《中国音乐结构分析概论》第224~230页，中央音乐学院出版社，2004年10月第1版，北京。

⑰管平湖打谱，琴曲《广陵散》，音乐出版社，1958年版，北京。

⑱中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编，《中国音乐词典》第121页，人民音乐出版社，1984年10月第1版，北京。

⑲童忠良等《中国传统乐学》第131页，福建教育出版社，2004年10月第1版，福州。

⑳《南曲选集》第35~40页，福建人民出版社，1962年第1版，福州。

㉑陈彬、陈松民《芟剧传统曲调选》第84~86页，人民音乐出版社，1986年9月第1版，北京。

㉒周秦主编《寸心书屋曲谱》乙编第652~675页，苏州大学出版社，1993年9月第1版，苏州。

㉓同上。

㉔徐渭《南词叙录》，引自中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第三册第241页，中国戏剧出版社，1959年7月第1版，北京。

㉕武俊达《昆曲唱腔研究》第122、123页，人民音乐出版社，1987年3月第1版，北京。

㉖同㉔第268页、273页。

②⑦武俊达《昆曲唱腔研究》第268~273页,人民音乐出版社,1987年3月第1版,北京。

②⑧同②②第308、309页。

②⑨《春江花月夜》曲谱,《中国民族民间器乐曲·上海卷》上册,第829~857页,人民音乐出版社,1993年12月第1版,北京。

③⑩同②②第346页。

③⑪同②②第348页。

③⑫同②②第344、351、352页。

③⑬福建省群众艺术馆等编《南曲选集》第247、250、251、254页,福建人民出版社,1962年8月第1版,福州。

第八章 腔系

第一节 概述

第二节 民族性腔系

第三节 地域性腔系

第四节 体裁性腔系

第五节 乐种性腔系

第六节 腔系的层次性及其内部的关联性

第一节

概述

一、释义

在中国传统音乐结构层次中，腔系指的是由一个或多个腔调及其各种变体所组成的腔调体系。

这一音乐结构层次为中国音乐体系所特有，当与“一曲多变运用”的创作方式和“写意为主，写意中的写实”的音乐美学观相关。

二、单腔调腔系与多腔调腔系

腔系，按其所含基础腔调的数量，大致可以分为单腔调腔系和多腔调腔系两大类。

单腔调腔系，指的是以一个腔调为基础作多种变化发展，这种由基础腔调及其多种变体所组成的腔调体系就叫单腔调腔系。它包括戏曲、曲艺唱腔体式中，同一腔调的多种板式变体，如：京剧二黄腔系中的【二黄原板】、【二黄慢板】、【二黄垛板】、【二黄散板】、【二黄导板】、【回龙】等。曲牌体戏曲唱腔中也有单腔调腔系存在，如歌仔戏（芗剧）的【七字调】就有【七字正】、【七字低调】、【七字高调】、【七字哭调】、【七字反调】、【七字中管】等^①。川剧中的【驻云飞】有【老苦驻云飞】、【苦驻云飞】、

【苦驻云飞二流】、【甜驻云飞】、【甜驻云不飞】、【驻云半边飞】^②等。民间歌曲中，存在着以一个曲调填上多种不同歌词产生多种变体的情况，形成多种民间歌曲的腔系，如【春调】（【孟姜女调】）腔系、【茉莉花】（【鲜花调】）腔系、【绣荷包】腔系、【小放牛】腔系、【放风筝】腔系、【补缸调】腔系、【糊涂调】腔系等^③。民间器乐中，流行最广、变体最多的就是【老八板】腔系。

多腔调腔系，指的是多种腔调及其变体构成的腔调体系。它大量地存在于戏曲、曲艺音乐的曲牌体唱腔体式中。如：赣剧弋阳腔作为一个大腔系，包括“驻云飞腔系”、“江儿水腔系”、“香罗带腔系”、“新水令腔系”、“汉腔腔系”。各腔系又有若干腔调，如：“驻云飞腔系”包括【驻云飞】、【半天飞】、【驻马听】、【风入松】、【一江风】、【黄莺儿】、【一封书】、【剔银灯】、【甘州歌】、【红绣鞋】、【出队子】、【尾声】；“江儿水腔系”包括【江儿水】、【四朝元】、【江头金桂】、【下山虎】、【尾犯】、【撒帐歌】、【煞尾】；“香罗带腔系”包括【香罗带】、【红纳袄】、【皂罗袍】、【掉角儿】、【天下乐】、【煞尾】；“新水令腔系”有【新水令】、【北新水令】、【朝天子】、【滴流子】、【滚绣球】、【意难忘】、【桂枝香】、【三春锦】、【尾声】；“汉腔腔系”包括【汉腔】、【醉太平】、【莺啼序】、【北点绛唇】、【孝顺歌】、【锁南枝】^④。

三、腔系的民族性、地域性、体裁性、乐种性和腔套性等支系

腔系在其变化中，如果从其音乐特征看，同一个腔调及其变体，大致可以构成如下支系：民族性腔系、地域性腔系、体裁性腔系、乐种性腔系、流派性腔系和腔套性腔系等。

第二节

民族性腔系

民族性腔系，指的是一个腔调在多个民族中得以使用，在使用过程中对之进行变化改造，形成由多个或单个民族的腔调变体构成的腔调体系。

最为典型的例子是【春调】（【孟姜女调】），以下简称【春调】。它除了在汉族地区得以广泛传唱之外，还在壮、蒙古、回、侗、布依、畲、黎、瑶、苗等少数民族中传唱，并且运用民族性典型腔音列、节奏、结构形式来对之进行变化改造，形成了由多个民族的【春调】变体构成的民族性“春调”腔系。

一、侗族《墙上栽姜姜叶青》

侗族《墙上栽姜姜叶青》，是一首婚俗中演唱的姐妹歌（又称《伴嫁歌》）。嫁女出门前和出门的当天，女友们唱此歌以作伴嫁，叙说姑娘出嫁时离别父母兄弟的难分难舍和对家乡的依恋之情。旋律保留着原【春调】的“起、承、转、合”结构，各腔节的落音分别为高音 re、中音 sol、高音 do、中音 sol，但是，变为以两叠来演唱一段四句歌词。成为如下结构图式：

$$A[a(2)+b(2)]+B[c(2)+b^1(2)]+A^1[a^1(2)+b^2(2)]+B^1[c^1(2)+\parallel:b^3(2):\parallel]$$

旋律音调以跳进之后反向级进的宽腔音列（如：mi—la—

sol—高音 re—do—re, do—re—中音 sol, sol—la—高音 re—中音 la—sol 等) 为特点, 尤其在 b^1 、 b^3 腔节, 出现中音 la—高音 do—中音 la—sol—fa 进行, 强调清角音 fa, 更增添了色彩, 具有较为浓郁的侗族民歌风格特点。节奏较为自由, 速度较为悠缓。全曲较好地表达了依依难舍的眷恋之情。

[谱例 8—1] 侗族《墙上栽姜姜叶青》贵州三穗县^⑤



墙(的)上(欧) 栽(的)姜 姜(的)叶(啰) (业)青 (奴),

爹(的)娘(啰) 盘(那)妹(呀) 操(的)尽(奴) 心 (奴),

今(的)日(那) 是(的)个 家(的)中(啰) (业)女(啰),

明(那)天(哟) 是(哟)个(啊) 外(的)乡(欧)

人 (奴), 外(的)乡 (啊) 人 (奴)。

(杨易江唱 龙廷才记)

二、壮族《龙凤会》

壮族《龙凤会》是一首“三步欢”。壮族人称山歌为“欢”，北路山歌唱词的基本格式是五言四句。“三步欢”是其变化形式，是在五字句的上下句之间嵌入一个三字句。每段唱词保持两个脚

韵，一个腰韵，曲调则变化重复一次，俗称六句歌。但是，从音乐结构看，仍应属“起、承、转、合”的四句体，三字句或者与第一个五字句紧相连接成为一个腔句，或者与第三个五字句相连接成为一个腔句，其各腔句落音分别为高音 re、中音 sol、la、sol。其结构图式为：

A (4) + B (6) + C (6) + B¹ (5)
 (五字句+三字句) 五字句 (五字句+三字句) 五字句

旋律音调以大二度所构成的邻音级进反复音型为基础作变化反复，穿插以 la—高音 re、do—re—中音 la 等宽腔音列。中段还出现了 sol—^bsi—高音 do—re—do—中音^bsi—sol 的进行，具有与苦音音阶相类似的进行，丰富了色彩。第三腔段又回到原来的音阶。

节奏稍自由，但由于速度较快（♩=120），所以情绪显得欢快、活跃。

[谱例 8—2] 壮族《龙凤会》（三步欢）广西忻城县⑥

♩ = 120

见 哥 过 大 路， 妹 与 哥， 你 知

你 就 认； (即) 我 们

正 年 轻， 我 和 你， 龙 和

凤 相 配。 我 俩 得 成

家， 手 捧 花， 对 什 么 都



(潘秀安唱 唐裕壮、韦幕唐、白翎、邓如全记 韦幕唐、邓如全译配)

三、瑶族《五月龙船下水爬》

瑶族《五月龙船下水爬》，是一首划龙船歌，一般在端午节赛龙舟时由龙船手演唱。歌词为七言四句体，演唱时，在第一、二、四句后面有重尾。为配合划船的节奏，这里运用了强弱对比较为鲜明的二四拍子为主，当中穿插以三四拍子，但在三四拍子处，多以前短后长的切分节奏来强调力点。在旋律音调方面，大致由两大类腔音列构成：一是与原【春调】民歌保留着较为密切联系的窄腔音列，如：la—高音 do—re，高音 re—do—中音 la—sol；二是瑶族民歌常用的大腔音列，如：sol—mi—高音 do，中音 mi—sol—高音 do 等。余如：高音 re—do—中音 mi—la—sol 等，实为二者的交融混合。

[谱例 8—3] 瑶族“划船歌”《五月龙船下水爬》(广西全州县)⑦



(奉 华唱 唐敦榕记 陈运贵译配)

四、畲族《劝媳妇》

畲族《劝媳妇》，是一首歌唱日常生活内容的“杂歌”。其曲调在保持原【春调】“起、承、转、合”四句体结构和各句落音为高音 re、中音 sol、la、sol 的同时，在节奏和旋律方面都作了较大变化。在节奏方面，更多地运用了词拍，以“紧紧紧紧松”的方式来处理唱词，在吟诵完每句唱词之后有一个长音，具有山歌节奏的特点。旋律音调主要有三种腔音列：一是原【春调】的窄腔音列，如：高音 do—中音 la—sol，sol—la—高音 do，高音 re—do—中音 la—sol；二是畲族山歌所常用的大腔音列，如：sol—mi—高音 do 等；三是顺昌县汉族山歌所常用的闽西客家单四度框架宽腔音列，如：sol—la—高音 re 等。

[谱例 8—4] 畲族“杂歌”《劝媳妇》(福建顺昌)⑧





(雷承妹唱 王剑辉记)

五、布依族《久久下雨久久晴》

布依族《久久下雨久久晴》，是在保留原【春调】民歌“起、承、转、合”结构，各腔句分别落于 re、低音 sol、la、sol 的基础上，在使用音域和旋律音调等方面作了较大的变化。音域方面，原【春调】的基本形态活动在低音 sol 至中音 la 之间的九度范围，《久久下雨久久晴》则活动在低音 mi 至高音 do 之间的十一度范围。旋律音调方面，一是继续保留原【春调】的窄腔音列、近腔音列，如：高音 do—中音 la—sol，sol—mi—re，低音 sol—la—中音 do，mi—re—do 等；二是大量运用具有布依族民歌特色的大、小腔音列相结合的超宽腔音列，如：do—低音 la—中音 sol，do—低音 mi，sol—mi—中音 do—低音 la，中音 sol—低音 la—中音 mi 等。因此，使之具有较为浓郁的布依族民歌风格特点。

[谱例 8—5] 布依族《久久下雨久久晴》(贵州荔枝县)⑨



(章家祥唱 继昌记)

六、黎族《时辰歌》

这是一首用黎族典型性腔音列来改造【春调】旋律的例子。其基本结构大致不变，为 A(3)+B(5)+C(4)+B¹(5)。第一、二、四腔句落音为 re、低音 sol、sol，只是第三腔句落在中音 do。其旋律音调突出了如下因素：一是以同音多次反复为开头，往下是五度、四度跳进之后作反向上行跳进的“弹性大腔音列”，如：sol—sol—sol—do—mi，do—do—do—低音 sol—中音 do 等；二是跨越式“商、角、低徵”（re—mi—低音 sol）进行；三是回绕式徵音终止式，低音 sol—中音 do—低音 la—sol—mi—sol，使之具有浓郁的黎族民歌风格特点。

[谱例 8—6] 黎族《时辰歌》（海南省保亭黎族苗族自治县）^⑩



一更来到 夜更后， 夜更后， 不讲苦情 等也侯，
等也 侯（喂格 啰）。 不 讲 苦 情 心 不
放， 讲 起 苦 情 眼 泪 流（喂 格 啰）。

（黄萍昆唱 王文章、黄文译记）

七、蒙古族《都莱乌达根》

蒙古族《都莱乌达根》是一首“博”道（“萨满”歌曲）。歌名中的“都莱”是女人的名字，“乌达根”是蒙古族人对于女萨满

的称谓。这是一首介绍都莱乌达根的民歌。从其旋律音调分析，可以把它看成是蒙古族与汉族音乐文化交流的产物。其中的第一、三腔句具有较为浓郁的蒙古族朗诵调的特点，使人引起对好力宝旋律音调的联想；第二、四腔句又能感受到【春调】民歌的影响，尤其是终止式的高音 re—do—中音 la—sol 进行，与普通流传的【春调】终止式十分接近。另外，其歌词结构也成为“起、承、转、合”式的四句体。这些似乎都可以看成是接受以【春调】为代表的汉族民歌歌词、曲调结构影响的结果。

[谱例 8—7] 蒙古族民歌《都莱乌达根》（黑龙江省肇源县）^①



我和王日哥哥 一师之徒， 相亲相爱又相处，
我的阿妈硬做主， 嫁给了南屯的卧黑糊涂（呼咦）。

（吴玉壮唱 吴玉壮、何永海记、译、配）

八、苗族《十二月帮工歌》

苗族民歌《十二月帮工歌》是一首叙述长工们辛勤、劳苦生活的小调。歌词以七言四句为一段，以十二个月的苦情连缀来叙述苦难生活。曲调为上下句形式，以上下句及其反复来歌唱一段歌词，用汉语演唱。如果将其旋律的头两小节，和下句结尾的后两小节连接在一起的话，正好与【春调】的第二句旋律相似，这些都印证了采访者说的，苗族小调“唱词唱腔近似汉族小调”，^②只是帮工调“句间还加上了模拟锣鼓声音的衬词”^③。有意思的是歌唱这衬词的旋律音调与【春调】第三句的旋律也有相似

之处。

[谱例 8—8] 苗族民歌《十二月帮工歌》与【春调】第二、三腔句旋律对照



由此也可以看出它们之间的相互交流影响关系。

[谱例 8—9] 苗族小调《十二月帮工歌》(拉苗腔, 广西龙胜县)^⑭



(陆大刚唱 雷 鼎记)

九、回族民歌【春调】腔系

在《中国民间歌曲集成》甘肃卷、宁夏卷、青海卷、新疆卷中,共收录与【春调】相关的回族民歌曲目 18 首,当可自成回族民歌【春调】腔系。其中,既有基本保持原【春调】起、承、转、合结构,由四个腔句构成,但在旋律音调方面有不同程度改变的新疆米泉市回族民歌《孟姜女哭长城(二)》^⑮、青海和回族土族自治县《孟姜女(二)》^⑯、《五更鼓》^⑰、宁夏铜峡市《送情

郎(二)》^⑮、四川松潘县《开斋节赛大年》^⑯、《白牡丹》^⑰、《十绣》^⑱等;又有在句式结构和旋律音调等方面都有较大变化的新疆吉木萨尔县《孟姜女哭长城(一)》^⑲〔句式结构为 $A(a+b+c)+A^1(a^1+b^1+c^1)$, 旋律音调以窄腔音列为特点, 各腔节落音分别为 re、低音 la、sol、中音 re、低音 mi、sol〕; 青海化隆回族自治县《孟姜女(一)》^⑳〔 $A(2)+A(2)+A^1(2)+B(2)+A^2(5)+B^1(3)$, 呈分而合式。旋律音调主要有两种因素: 一是以 re 音为起音落音的、宽腔音列上行和窄腔音列下行; 二是由 re、do、低音 la、sol 构成的窄腔音列回绕和下行〕。甘肃永靖县《五更苦(一)》^㉑〔虽可分成四个腔句, 但后三个腔句实为同一腔句的变化, 并且呈逐渐扩展趋势, 为 $A(3)+B(4)+B^1(5)+B^2(7)$; 主要活动在中高音区, 以中速稍慢的速度, 较为平稳的节奏, 吟唱着窄腔音列的旋律, 仅在 B^2 的第四小节开头出现了高音 sol 到 re 的四度进行, 并且用顿音重复 re, 强调内心的悲伤〕。甘肃积石山县《方四娘(一)》^㉒〔句式结构在原【春调】第一、二句基础上变成扩充式上下句结构:

$$A(a+a^1)+B(b+b)$$

$$6(4+2)+8(4+4)$$

旋律中常常突出宽腔音列的连接, 加上清角音的腔调, 情绪显得悲壮凄凉〕。宁夏隆德县《孟姜女哭长城(一)》^㉓〔句式结构为 $A(2)+A(2)+A^1(3)+B(3)$, 旋律音调以近腔音列和窄腔音列为特点〕。宁夏西吉县《孟姜女哭长城(二)》^㉔〔句式结构为 $A(2)+A^1(2)+A^2(2\frac{1}{2})B(3\frac{1}{2})$, 旋律音级为低音 sol、la、si、中音 do、re、fa、sol、la, 旋律音调多用含清角音的窄腔音列, 穿插出现了两次宽腔音列 do—re—sol 及其反向进行〕。还有属于“反调”性质的宁夏海原县的《孟姜女哭长城》(三)^㉕句式结

构为：A(2)+A(3)+A'(3)+B(3)+B(3)；改调，由上下句落在 re，低音 sol 的徵调改为上下句落在 la、re 的商调，其音级关系变化为：sol—la—do—re—mi—sol

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 Re—mi—sol—la—do—re

以上回族民歌谱例请分别参见注释中的各集成分卷。

第三节

地域性腔系

地域性腔系，指的是一个腔调在多个或一个地域中被人们使用，使用过程中对之进行变化改造，形成由多种地域性腔调变体所构成的腔调体系。

仍以【春调】为例。据查《中国民族音乐集成》的各省、市、自治区卷，它在几乎所有省、市、自治区民歌卷的汉族民歌和许多汉族曲艺音乐、戏曲音乐、器乐曲中，都有【春调】及其变体和再生变体，如果按地区（如：秦陇晋、巴蜀、滇桂黔、齐鲁燕赵、关东、淮海、吴越、荆楚、闽台、客家等）、按省份（如：江苏、浙江、福建、江西、陕西、甘肃、宁夏、青海、山西、河北、河南、山东等）进行归纳的话，它们都可以分别形成包括民歌、歌舞曲、曲艺音乐、戏曲音乐、器乐曲以及其他体裁形式的众多【春调】变体组成的大小不等的地域性【春调】腔系。下面试以民歌为例，略述吴越支脉、秦陇晋支脉汉族民歌中

的【春调】腔系。

一、吴越支脉汉族民歌【春调】腔系

吴越支脉，指的是长江下游东海之滨一带，以上海、江苏、浙江为中心的江南地区，古称吴、越。春调，在当地指的是“春节期间或立春前后，农村举行迎春、送春等活动时所唱的歌。”“内容多反映四时景物、历史知识、生产知识、神话、传说故事等。词有短小的，也有长篇叙事的。曲调主要是四句一段，也有在其基础上加花、发展。”^{②9}

1. 春调《孟姜女》。春调中，最为著名的曲目是春调《孟姜女》，该长篇叙事诗达 1200 行。所用曲调因人而异，但是比较流行的基本形式是歌词以七言四句为一段，曲调为中速、一板三眼，两个板位为一句，八个板位为一段。旋律音调以近腔音列、窄腔音列为特点。腔句之间形成“鱼咬尾”式连接，即第一腔句的落音成为第二腔句的起音，第二腔句的落音为第三腔句的起音，第三腔句的落音为第四腔句的起音。各腔句之间形成“起、承、转、合”关系。各腔句落音分别为：re、低音 sol、la、sol。

[谱例 8—10] 江苏《孟姜女（一）》^{③0}



正月 里 来 是 新 春， 家 家 户 户 点 红 灯。

人 家 丈 夫 团 圆 聚， 孟 姜 女 的 丈 夫 造 长 城。

(佚名唱、记)

在《中国民间歌曲集成（江苏卷）》中，分别收录了常州市、宜兴市、江阴市的《送春送到头重门（春调·四仙调）》、《孟姜

女（春调）》、《杨柳青青青似烟（春调·送春老调）》。作为春调的基本形态，它们的唱词格式、曲调句式、旋律、节奏形态均与上例相类似；唱词以七言四句为基础，加上语气助词为衬词；曲调均以四个腔句为一段，但以词拍为基础，往往以一板三眼的两个板位为一句；旋律音调以窄腔音列、近腔音列为主，在腔句之间，由于音区转换而出现跳进；各腔句落音分别为 re、低音 sol、la、sol。

[谱例 8—11] 江苏宜兴市《孟姜女（春调）》^③



春锣(那格)一 敲 十七(里格)响， 村 村(末 里格)苍 苍

春 来 唱， 河 水(的格)清 清(他是) 流 勿 完，

子 孙 (末) 代 代 唱 孟 (啊) 姜。

(宗春荣、陈 勇唱 宗震名记词，易 人记谱)

2. 通过板式、节奏、速度、旋律润腔的变化产生【送春老调】、【送春平调】、《孟姜女（二）》、《孟姜女（三）》、《孟姜女（四）》、《孟姜女（五）》、《送郎送到梳妆台（梳妆台）》、《手扶栏杆（一）》等，类似于戏曲音乐、曲艺音乐那样的板腔体唱腔。

在吴越支脉的多种【春调】变体，如果以[谱例 8—10]《孟姜女（一）》为基本形态姑且作为原板的话，那么，【送春老调】《杨柳青青青似烟》^②和【送春平调】《迎春花开枝头香》^③比较接近垛板，因为它们基本上是一字一音的连续叙唱；从《孟姜女（二）》至《孟姜女（五）》^④是由【原板】到【慢板】的过渡，

它们的速度逐渐变慢，节奏逐渐拉宽，旋律中的加花装饰逐渐增多，显得越来越回绕曲折，表达了更为委婉深挚的感情。

[谱例 8—12] 江苏苏州市《孟姜女（四）》^⑤

正月梅花是新春，
家家户户点红灯，
别人家夫妻团圆聚，我
孟姜女的丈夫去造长城。

(尹斯明、顾法林唱 张仲樵记)

浙江宁波市《手扶栏杆》，将节奏拉宽，使结构扩展了一倍，还加上了衬词句，变化重复了第四腔句旋律，全曲音乐结构为：

$$A(4)+B(4)+C(4)+B^1(5)+\text{插衬}(2)+B^2(7)$$

[谱例 8—13] 浙江宁波市《手扶栏杆》^⑥

手扶栏杆苦叹第一声，鸳鸯
枕上劝上我郎君 劝郎一路上头鲜花
莫去采，上轮船落火车
自家要当心。(噢呀呀得儿喂)



3. 通过调门和旋律音级的变换，产生反调。在江苏省的春调中，有一种【送春反调】，它是通过调门和旋律音级的变换而产生的春调变体。如：高淳县《雨后青山格外青（春调—送春反调）》，以F为宫，四个腔句的落音分别为 sol、do、re、do。如果将这一旋律作以“清角”代“角”为“宫”的变化的话，那么，就转为以^bB为宫，四个腔句的落音分别为 re、低音 sol，la、sol，并且旋律进行的大致方向和骨干音也与春调相同。由此可以看出二者之间的亲缘关系。

[谱例 8—14] 江苏高淳县《雨后青山格外青（春调·送春反调）》及其“正调”拟构体^⑦



上海南汇县《叹五更》也是一首【春调】的反调变体。全曲以C为宫，四个腔句分别落在 sol、do、re、do。如果也用清角代角为宫的话，那么，它就变换为以F为宫，各腔句分别落在 re、低音 sol、la、sol。

[谱例 8—15] 上海南汇县《叹五更》及其“正调”拟构体^{③⑧}



4. 加上不同的衬字、垛字句形成【春调】“的的调”、“单叶木落”、“双叶木落”、“滚板”、“滚八仙”等变体。

“的的调”乃因每句歌词的衬字中都有“的”字而得名。如：“见一（的呀）样（哎，我到）唱一（的呀）样（哎），看见（的呀）嫂嫂勒笃（注：“在”的意思）洗衣（的）裳（哎）”。其曲调大致与“反调”相类似，只是第二腔句不落 do 音，而落在 sol。

[谱例 8—16] 江苏宜兴市《紫竹栏杆晾衣裳（春调·的的调）》^{③⑨}





看见(的呀)嫂嫂 勒笃洗衣(的) 裳 (哎),



金盆(的) 洗来(到是)银盆 浆(了啊), 紫竹的



栏(喂哎哎的)杆(那的)晾衣(那的)裳 了 (奥 奥 奥)。

(佚名唱路行记)

“叶木落”是歌词中的衬字。在【春调】的歌唱中，每段只出现一次“叶木落”衬字的，称为“单叶木落”；出现两次以上的，称为“双叶木落”。

江苏金坛市《啥个弯弯升上天》是一首【春调】“单叶木落”，每段只出现一次“叶木落”。其曲调与“反调”比较接近，但有两点差异，一是腔句落音由 sol、do、re、do 变为 sol、sol、sol、re，并引起调式变化。二是由于衬词、衬字的大量加入，使曲调篇幅得以扩展，由原基本形态的 16 板，扩充为 36 板；句式结构也由原来的“起、承、转、合”演变为三个上句一个下句。结构图式为： $A(8)+A^1(8)+A^2(8)+B(12)$

[谱例 8—17] 江苏金坛市《啥个弯弯升上天》(春调·单叶木落)》^④



(啊呀么)啥(呀)个 (喱) 弯(呀) 弯



升(呀) 上 (嘘?中) 天 (嘘? 啊) 啥(啊)个



(潘蓬斗唱 张仲樵记)

江苏金坛市《做天难做四月天》是一首【春调】“双叶木落”。一段唱词中出现了三次“叶木落”。曲调与“单叶木落”比较接近，由四个腔句构成，各腔句落音分别为 sol、sol、sol、re，各腔句句幅分别为 4、5、4、6 板，其句式结构为：A(4)+A¹(5)+A²(4)+B(6)

[谱例 8—18] 江苏金坛市《做天难做四月天（春调·双叶木落）》^①





(陈文保唱 张仲樵记)

江苏金坛市《郑元和是个唱歌郎》属于【春调】“送春平调滚板”。送春平调是【春调】的基本形态，送春平调滚板是在平调唱词七言四句为一段的某句（通常是第三句）加入垛子句，唱腔也往往用同一音型来诵唱，因此形成类似数唱那样的滚板。《郑元和是个唱歌郎》的垛子句加在第三句，以四个字为一组，反复了10多次，使该句唱词达78字，其旋律以八分音符高音mi—re音型的多次反复为基础来吟唱，使所叙述的事物得以更为生动逼真的展现。

[谱例 8—19] 江苏金坛市《郑元和是个唱歌郎（春调·送春平调滚板）》^④





(潘蓬斗唱 张仲樵记)

江苏溧阳市《小小八仙坐云台》属于【春调】的“滚八仙”。是用【春调】来歌唱曹国舅、蓝采和、吕洞宾、何仙姑、汉钟离、韩湘子、铁拐李、张果老八位神仙的曲目。在描述各位神仙形象的场合用了以四个字为一组的垛字句（分别为7组、6组、8组），因此称为“滚八仙”，意即用送春“滚板”来歌唱八仙。其曲调既用了春调基本形态（一般称为老调、平调），以G为宫，为“起、承、转、合”的四句体，各腔句落音分别为 re、低音 sol、la、sol；又用了与“滚板”相似的加垛子句的反调变体，这种滚板出现了两次，每次都以反调的上句为基础加上垛子句反复三次唱三位神仙，第四位由下句唱出。全曲句式结构为：

A[a(2)+b(3)+c(3)+b¹(4)] + B[|| :d(15): || + e(12)] +

以 G 为宫，平调 以 D 为宫，滚板

$A[a(2)+b(3)+c(3)+b^1(4)] + B[\parallel :d^1(13): \parallel d^2(17)+e(12)]$

以 G 为宫，平调

以 D 为宫，滚板

(《小小八仙坐云台》曲谱请参见光盘：引自《中国民间歌曲集成（江苏卷）》第 1142~1145 页，中国 ISBN 中心，1999 年 4 月第 1 版，北京。)

5. 移花接木，裁剪嫁接，运用“集曲式”手法创造新变体。

浙江余姚市《紫竹调》是一首以【春调】曲调为开头、结尾。中间插入【紫竹调】旋律的曲目。全曲由六个腔句构成。其中，第一、二腔句就是【春调】基本形态的第一、二腔句；第三、四腔句用的是【紫竹调】代表性腔句；第五、六腔句是【春调】第一、二腔句的压缩变化。其句式结构为：

$[A(4)+B(4)]+[C(4)+D(4)]+[A^1(2)+B^1(3)+A^1(2)+B^1(3)]$

春 调 紫 竹 调 春 调

[谱例 8—20] 浙江余姚市《紫竹调》^④



头 一 根 紫 竹 节 节(呀) 高, 一 反

一 复 想 吃 豆 腐 脑 千 张 薄 绢 绢, 豆 腐 水 里 捞,

一 反 一 复 来 想 吃 豆 腐 脑。 豆 腐 嫩 姣 姣, 这 刀 豆 腐

好 勿(呀) 好? 豆 腐 嫩 姣 姣, 这 刀 豆 腐 好 勿(呀) 好?

(陈安俐唱 邹小洲记)

浙江余姚市的《倒扳桨（紫竹调）》，也是由【春调】与【紫竹调】嫁接而成的曲目。它和前一首的不同在于分成明显的前后两个部分。前半部分由【春调】的头两个腔句反复而成，后半部

分由【紫竹调】的两个腔句反复或变化反复而成，其句式结构为：〔A(4)+B(4)+A(4)+B¹(5)〕+〔C(4)+C¹(4)+D(4)+C¹(4)+C¹(4)+C²(4)+D(4+2)〕

〔谱例 8—21〕浙江余姚市的《倒扳桨（紫竹调）》^④



正月 里 正月(子个) 正, 正 统(那)

皇 帝 朝 南 坐, 先 头 先 行

包 文(子个) 正, 后 面 拖 枪 还 加 小 罗

成(啊 咦 呀 嗨)。让 依(个)话 错 哉, 都 是(个)一 样

(格), 出 出(个)大 戏 文, 个 个 小 生 戏。

娘 娘 好 听 喂? 好 勿 好 听 喂? 各 人 吃 得

进, 听 得 唱 戏 文, 越 唱 越 高 兴,

唱 得 五 更 定, 依 话 好 听 听, 好 酒 称 两 斤

(哈 哈 格 里 么 嗨), 待 我 唱 起 来, 阿 拉 甬 听 哉。

(杨柳汀唱 邹小洲记)

上海奉贤县《网船调》是一首表现“搓根橹绷绳，摇船积肥去”内容的用春调曲调来歌唱的新民歌。主体部分以【春调】的基本形态为基础，扩展了旋律音区，由原来的低音 sol 至中音 la 扩展为自低音 mi 至高音 do，随着旋律线条活动幅度的加大，使音乐情绪也变得更加具活力。为了增强劳动气息，在原“起、承、转、合”的四个腔句之后加上了两小节深厚有力的劳动号子，接着又吸收了江南民歌常用于表现愉悦感情的“打嘟儿”（又称“打花舌”）和轻快活泼的“恩得儿喂司郎，沙啦啦啦啦啦啦花丝长”等衬字，使音乐情绪显得更为欢快有力、热情开朗。从音乐素材上看，这就形成了【春调】与劳动号子、“打嘟儿”（打花舌）的连接、集合，丰富了原有的【春调】旋律及其表现力。

[谱例 8—22] 上海奉贤县《网船调》^④

五月 端 午 秧 青 青， 小 妹 妹

搓 根 橹 绷 绳， 送 拨 情 哥 哥

摇 船 积 肥 去， 沃 得 满 田 绿 茵

茵，（得儿杭哎， 得儿杭哎， 得儿

恩 得 儿 喂 司 郎， 沙 啦 啦 啦 啦 啦 啦

花 丝 长） 哥 哥 要 加 劲。

（佚名唱 田沛译记 沈磊填词）

二、秦陇晋支脉汉族民歌【春调】腔系

秦陇晋支脉指的是中国西北部的广阔地域，因历史上曾以秦陇晋为中心，故以秦陇晋称之。这一支脉的汉族民歌【春调】腔系的突出特点是用地域性的音乐思维方式（句式结构）、旋律音调（地域性典型腔音列）、节拍节奏来改造【春调】及其变体，使之形成富有秦陇晋地域特色的【春调】腔系。

（一）音乐思维方式（句式结构）的变化

也许是由于思维方式的不同，所以，从大的方面着眼，中国东南和西北两大片地区的民歌歌词，西北部以信天游、花儿、山曲为代表，多为上下句结构，每句以七字或十字为基础，作增加或减少；东南方以山歌、小调为代表，多为四句体结构，每句以七字为基础，作增加或减少。与此相适应的，西北民歌的句式结构，尤其是信天游、花儿、山曲，也以上下句为主，形成呼应、对仗关系；东南方民歌的句式结构，尤其是山歌、小调，以四句体为主，多形成“起、承、转、合”关系。

同样，【春调】流传到秦陇晋地区，也有许多曲目被改造成了上下句结构。

山西沁源县《扛长工有苦没处言》是一首叙述旧社会长工痛苦生活的民歌。从其旋律框架看，是【春调】第一、二腔句的变化和扩充，并由此改造成用上下句曲调来歌唱三句歌词，上句八个板位，唱一句歌词，具有“兴起”的意义，节奏比较舒展宽广，旋律以窄腔音列、近腔音列为特点，落在商音；下句十个板位，唱两句歌词，进入本体内容叙述，节奏比较紧凑，旋律在窄腔音列、近腔音列的基础上出现了五度、四度跳进和带变宫音的近腔音列，落在徵音。其句式结构为：A(8)+B(10)

[谱例 8—23] 山西沁源县《扛长工有苦没处言》^{④⑥}

(成 红记)

新疆汉族多由秦陇地区迁入, 因此, 也将上下句【春调】带入该地。新疆哈密市《孟姜女》就是这样的一首《春调》变体。从歌词看, 基本保持原《孟姜女》七言四句的格式, 但是其曲调变成了上下句结构: 一个上句, 三个下句。上句以类似于花儿的自由节奏在低音区吟唱, 下句仍从低音区开始, 呈直线级进下行趋向, 落在 sol 音, 接着, 连续两次以加头合尾方式变化重复下句旋律。

全曲句式结构为:

$$\text{A}(3) + \text{B}(2 \frac{1}{2}) + \text{B}^1(5) + \text{B}^2(3 \frac{1}{2})$$

上句

下句

[谱例 8—24] 新疆哈密市《孟姜女》^{④⑦}

(马耀辉、姚辉唱 韩爱荣、郭晓东记词 高岐山记谱)

新疆巴里坤哈萨克自治县汉族民歌《孟姜女哭长城》也是一首由一个上句和三个下句构成的【春调】变体。值得注意的有二：一是其歌词的句式结构是由三句组成一段，这是否因为受周围少数民族的影响之所致呢；二是其三个下句分别为3、4、5个小节，呈逐渐扩展的趋势，这使人联想起哈萨克族民歌《我的姑娘》，由3（小节）→4（小节）→7（小节）的逐渐扩展、乐思不断丰富的句式结构，这两者之间是否有某些内在的影响关系呢？由此也可看出民族之间的音乐文化交流也是促进腔系变化发展的因素之一。

[谱例 8—25] 新疆巴里坤哈萨克自治县《孟姜女哭长城》^④



孟家(啊) 姑娘(呀) 你不要哭(哟),
这不是你男人(的个)脑袋 骨(呀)。 哭倒(那个)长
城(的个)十 万(的个)里 呀, (我的灵灵 我的
落 落) 十 万(的个)里 呀。
(侯翠英唱 万竖基记)

陕西铜川市《孟姜女》和临潼县《说孟姜》可以看成是由四句体往上下句过渡的例子。

铜川市《孟姜女》唱词格式与一般《孟姜女》相同，为七言四句体。曲调乍一看也是由四个腔句加上补衬重尾句构成。但是，如果仔细分析，其前两个腔句基本相同，后两个腔句一气呵成，分别都只能作为一个腔句看待，实为一个上句和一个下句；

其衬字“儿哟”的旋律音调是下句前半部分的下方四度、五度移位,“独自一人”的旋律是“孟姜女子”旋律的重复。所以,全曲句式结构应当是上下句加补衬重尾。

$A[a(2)+a(2)]+B[b(2)+c(2)]+B^1[b^1(2)+c(2)]$

[谱例 8—26] 陕西铜川市《孟姜女》^{④9}

中速

正 月 里 来(么)是 新 年, 家 家 户 户(么)
造 年 饭, 人 家 年 饭 连 环 酒 (哟)
孟 姜(哟 的)女 子 (儿 哟)
独 自 (了) 一 人。

(孙世福唱 李皓宇、杨亚宁记)

陕西临潼县《说孟姜》的句式结构与上例基本相同,也由上下句加插衬重尾构成。这两首曲目还有一点值得注意的地方是第四句歌词的头四字和后三字分别拆开由下句的后半句旋律和插衬重尾的旋律来演唱,这表面看是曲与词在结构位置上的交错,但是实际上却体现了当地民歌歌唱者把插衬重尾与下句后半句都作为同一个整体看待的结构观念。《说孟姜》的句式结构为:

$A[a(4)+a(4)]+B[b(4)+c(4)]+B^1[b^1(5)+b^2(2)]$

[谱例 8—27] 陕西临潼县《说孟姜》^⑤

中速



(张月华唱 邵更新记)

(二) 用地域性典型腔音列来改造【春调】旋律

在秦陇晋支脉中，最具特色的就是用地域性典型的双四度框架宽腔音列来改造【春调】。如：山西静乐县《送情郎》就是一个例子。该曲基本保留原【春调】“起、承、转、合”四个腔句的结构形式，各腔句落音仍为 re、低音 sol、la、sol，但在旋律音调方面加进了低音 la—中音 sol—高音 do 等双四度框架宽腔音列和低音 la—中音 sol、低音 sol—中音 mi 等大跳音程，使它具有秦晋风味。

[谱例 8—28] 山西静乐县《送情郎》^⑥



花音（欢音）、苦音是秦陇晋一带经常运用的音级对比手法。当地人在对【春调】“起、承、转、合”的“转”部与“起、承、合”部的对比之中，也常用“花”“苦”音级对比。如：山西襄汾县《送情郎》，“起、承、合”部用花音音阶低音 sol、la、中音 do、re、mi、(fa)、sol、la、高音 do，“转”部用（低音 sol）— \flat si—中音 do—re—sol，尤其在“转”部落在低音 \flat si，突出其苦音特点，更形成鲜明的地方特点。与上相反，山西襄汾县《梦梦》又是以苦音音阶（低音 sol、 \flat si、中音 do、re、sol、高音 do）为“起、承、合”部，而以花音音阶（低音 sol、la、中音 do、re、mi、(fa)、sol）为“转”部，形成色彩对比。

[谱例 8—29] 山西襄汾县《送情郎》^②

中速

送 情 郎 送 在(呀) 大 门(呀 哈) 东 (呀),

可 恨(呀) 老 天(呀) 刮 了 大 风 (呀) 刮 风 的

不 胜(呀) 把 雨 下 (呀) 留 下 咱

二 人(呀) 就 过 上 几 冬 (哎 嗨 哎 嗨 哼 呀)。

(张玉山唱 张耀东记)

[谱例 8—30] 山西襄汾县《梦梦》^{⑤③}

(周丽萍唱 刘秀梅、柴志道记)

在一些【春调】变体中，还经常运用某些乐种性典型腔音列或曲目性典型腔音列来对之进行改造。

如：陕西府谷县《尼姑思凡》是一首打坐腔曲目。打坐腔是“一种带乐器伴奏的小调坐唱”^{⑤④}，演唱时，“旋律优美，起伏跌宕，音域宽广，善用装饰音和滑音。”^{⑤⑤}《尼姑思凡》曲调以【春调】的基本形态为基础，充分发挥了打坐腔的音乐特点，运用该乐种的典型性腔音列来对之进行改造，大量出现了由小腔音列，大腔音列各乐音构成的超宽腔音列，如：la—mi—高音 do、中音 mi—高音 do—中音 sol、低音 sol—中音 sol—mi、mi—高音 do—中音 la、sol—mi—低音 la 等，还有带变宫音的宽腔音列，如：mi—低音 si—la、低音 la—si—中音 mi，低音 sol—中音 re—低音 si 等，以及 mi—高音 re 之间的七度大跳。使之具有浓郁的打坐腔特点。

[谱例 8—31] 陕西府谷县《尼姑思凡》(打坐腔)^{⑤⑥}



(陈维业唱 李世斌记)

青海湟中县《修行的三姑娘》是一首既具有地域性典型腔音列, 又有曲目性典型腔音列的【春调】变体。其地域性典型腔音列主要体现在四度框架宽腔音列(re—sol—la、la—高音 re—中音 la—sol)和徵类窄腔音列(re—do—低音 la—sol 及其反向进行)上。曲目性典型腔音列是: sol—la—mi—re, 它贯穿在各腔句(见谱例 8—32 的第 3、6、15、16、18 小节), 并作为全曲的终止式(见谱例 8—32 的第 22、23 小节)。这就使该曲目的腔音列兼具地域性和曲目性的特点。

[谱例 8—32] 青海湟中县《修行的三姑娘》^⑦

中速稍慢





(南佛山尼姑唱 刘启芜记)

(三) 用富有地域特色的节拍、节奏来改造【春调】及其变体
节拍的改变除了前曾分析过的青海西宁市《孟姜女》改为3/4拍子之外^⑧, 还可以举出甘肃渭源县《一朵白菜》。该曲除了句式结构改为上下句加插衬重尾之外, 节拍、节奏和旋律音调均有不同程度的变化。在旋律音调方面, 上句来源于原【春调】第一腔句后半部分的窄腔音列 sol—la—sol—mi—re, 下句来源于原【春调】第二腔句后半部分的窄腔音列 re—do—低音 la—中音 do—低音 sol, 加上含单四度框架的宽腔音列 sol—re—sol—re—do; 插衬重尾句是下句的延伸, 也来源于原第二腔句后半部分的窄腔音列。节拍已由原2/4拍子变为在西北花儿中时有运用的3/4拍子。节奏型由原来以一字一拍为基础的紧紧紧紧松型, 改变为以前一拍后二拍为基础的紧松紧松型, 更具动力性。

[谱例 8—33] 甘肃渭源县《一朵白菜》^⑨





(马秀芳唱 刘 浪、李德清记)

陕西米脂县《画扇面》是一首用闪板起唱和切分节奏来作变化改造的【春调】变体。其句式结构稍有变化，将原第二腔句作了变化重复，使其篇幅扩充了4小节；原第三腔句的落音变为re，“转”的意义减弱。节奏上的变化主要体现在四个腔句的五次起唱有四次是以板后（闪板）起唱，并且在第二板上出现连续两个切分音，这些节奏型的运用，使其既具地域性特点，又具动力性。在旋律音调方面，除了继续保持原【春调】的窄腔音列特点之外，还加进了诸多宽腔音列（如：re—sol—la、mi—低音la—sol、低音la—sol—中音re、re—la—sol、re—低音la—sol、中音do—re—sol—高音do、中音sol—低音la—sol、低音sol—中音la—sol等）。

[谱例 8—34] 陕西米脂县《画扇面》⁶⁰

中速稍快





(佚名唱 鹤童记)

第四节

体裁性腔系

体裁性腔系，指的是一个腔调在传统音乐的一种体裁形式或多种体裁形式中得以使用，在使用过程中，适应该体裁形式特点的需要而进行变化改造，形成由多个体裁性腔调变体构成的腔调体系。

在中国传统音乐的民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐等四大类中，各类别内部都有它自成系统的体裁性腔系。如：文人音乐中词调音乐的各词牌类别的腔系，宗教音乐中道教音乐、佛教音乐、伊斯兰教、萨满教的各种诵唱音乐类别的腔系，宫廷音乐中的韶乐、大乐等腔系。

民间音乐中，按五大类的分类法，含民歌、歌舞音乐、曲艺音乐、戏曲音乐、民族民间器乐等不同体裁形式，同一腔调在这些不同体裁形式的运用中，会产生诸多具有各不相同的体裁形式特点的变体，从而形成同一腔调的民歌、歌舞、曲艺、戏曲、器乐等体裁性腔系。

仍以【春调】为例，略述它在民间音乐的各种体裁形式中的

运用。

一、民歌腔系

【春调】的民歌腔系，指的是【春调】在民歌这一体裁形式中的运用，由在这些运用过程中产生的多种变体所组成的腔调体系就称为【春调】民歌腔系。

如前所述，【春调】民歌腔系虽可按不同民族不同地域，分为民族性腔系和地域性腔系，分别具有不同的民族性和地域性特点，但是它们都具有共同的“民歌”的体裁性特征，这就是“短小的”、“口头歌唱艺术”的特征。

所谓“短小的”，指的是篇幅短小，音乐语言简练集中，乐思凝炼鲜明，歌词一般以七言四句为一段，也有三句、上下句为一段的。句式结构，多为“起、承、转、合”四句体，或者是呼应式、对仗式上下句，各个腔句4至8板。旋律音调中，往往以民族性、地域性、乐种性、曲目性腔音列贯穿始终，特点鲜明。

所谓“口头歌唱艺术”，指的是传统民歌多以口口相传、口传心授为主要传承方式，其旋律既有约定俗成的规式，如：歌词格式、旋律句式结构、各腔句落音、旋律线条的大致方向和骨干音等方面的共通性；同时，在传唱过程中又有一定的即兴性和可变性，如，歌词句数在一定范围内的扩展和减缩，旋律句式的延伸和压缩，腔音列的变换，节拍、节奏的变换等。

总之，所谓民歌腔系，无论是【春调】回族民歌腔系、【春调】汉族民歌腔系、或者是【春调】吴越支脉民歌腔系、【春调】秦陇晋支脉民歌腔系，腔系内所包含的各腔调变体，都应当保持民歌所必须具备的“短小的”、“口头歌唱艺术”这两个基本特征。

二、歌舞腔系

在中国传统歌舞艺术中，除了部分以器乐伴奏之外，大部分是歌唱与舞蹈相结合的歌舞，因此，载歌载舞、歌舞结合成为对这一体裁性腔调变体的基本要求，与之相适应的，就在结构、节拍、节奏、旋律等方面形成了自身的特点。如：山东兖州《小弦子一拉》，从歌词、曲调的句式结构、旋律框架、各腔句落音都可以寻出它与【春调】的紧密联系，但是，根据舞蹈的需要做了如下变化：一是增加了前奏为歌舞作准备，或配合表演动作；二是主体结构基本保持方整，除第四腔句五小节之外，其余三个腔句均为四小节；三是节拍为二四拍，节奏较为规整；四是旋律音调中常用双四度框架的宽腔音列（sol—高音 do—中音 sol—re，re—do—低音 sol、中音 sol—re—do 等），棱角鲜明。这些特点都有利于歌唱与舞蹈的密切配合。

[谱例 8—35] 山东兖州市《小弦子一拉》^①

中速

小弦子 一拉 噔噔噔 噔， 未从开板

先打一躬， 咱初学乍练不中用，

小段子不恰当来批(哟) 评(哪哎嗨哟)。

(王金铎唱 兖州市文化馆供稿)

一些歌舞曲还在歌唱的腔句之间加上打击乐穿插，配合表演动作。如：山东龙口市《嗓子哑了唱不出口》在第三、四腔句之间穿插以两小节打击乐以配合动作。

[谱例 8—36] 山东龙口市《嗓子哑了唱不出口》^{⑥2}

嗓子哑了唱不出口 (哎), 细听把
秧歌往下排, 排到谁那儿谁得
唱 (啦吧), 叫声(那个)大姐接起来。

(佚名唱 张仲樵记)

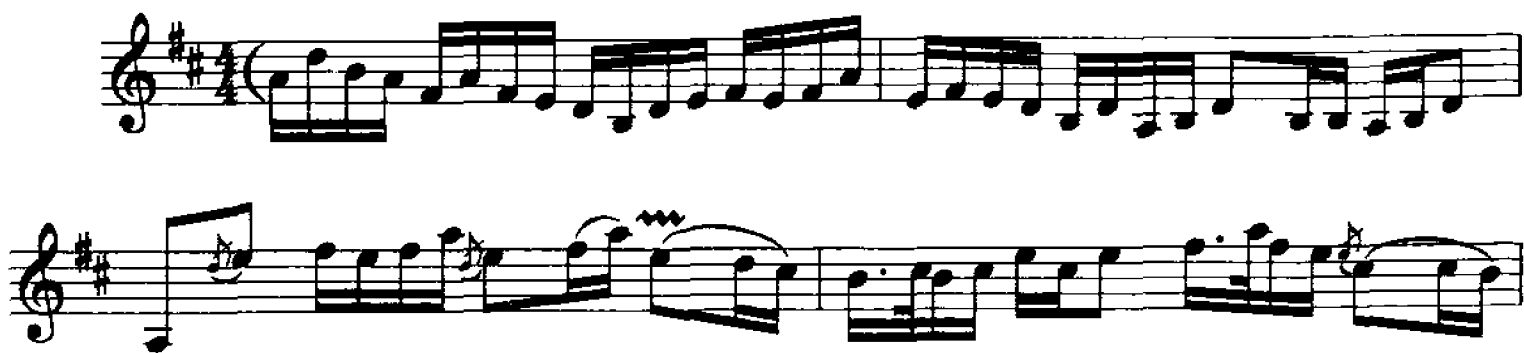
余如：广东南雄【鲤鱼灯歌】《十月读书》^{⑥3}，辽宁长海县【秧歌·秧歌柳子】《十二月倒花》^{⑥4}、【秧歌·小场秧歌调】《画扇面》^{⑥5}，河北盐山县【武术扇调】《绣花灯》、《老妈叹》^{⑥6}，河北平泉县【太平鼓调】《庆太平》^{⑥7}，陕西安康市【花鼓子】《小小灯笼红溜溜》^{⑥8}、洋县【花鼓子】《赵钱孙李》^{⑥9}，山东平阴县《斗王皮》中的《说凤阳》^{⑦0}，长清县《夫妻唱秧歌》^{⑦1}，苍山县《花棍调》^{⑦2}，胶州秧歌【扣腔】《听我的儿讲说一遍》^{⑦3}，青岛市《出门十二月》^{⑦4}，莱阳市《领唱秧歌》^{⑦5}，安徽巢县《五根花棍》^{⑦6}，天津武清县花灯调《送情郎》、《绣花灯》^{⑦7}，江苏泗洪县花鼓《正月里来是新年》^{⑦8}，浙江庆元县花鼓调《打花鼓》、《唱灯》^{⑦9}，等等，都是与【春调】有着密切关联的歌舞曲，它们共同形成了【春调】歌舞腔系。

三、曲艺腔系

曲艺是说（白）、唱（腔）、表（作）三位一体的艺术。曲艺

音乐具有如下特点：一是旋律音调符合唱词语言语调语势，完善表达唱词本质含意；二是第三人称的叙述和第一人称的代言相交替；三是伴奏乐器简便，演员乐器不离手，自弹自唱。同样，【春调】在各曲艺曲种的使用过程中，也必然按照曲艺音乐的这些特点来进行改造。如：山东琴书《断桥》开始用的是该曲种的主要唱腔曲牌【凤阳歌】，它源自【春调】，至今仍保持着“起、承、转、合”四句为一段的基本句式结构，各腔句分别落在 re、低音 sol、la、sol。但是，它的旋律音调与山东方言语调语势紧相贴合，尤其是“白娘子与许仙”、“如鱼水两相爱”、“老法海骗许仙”、“寻亲人上金山”等处，其旋律进行方向与方言声调完全吻合，因此出现了许多富有特色的腔音列，如：闪板式含变宫音的窄腔音列（高音 re—中音 si—la）接宽窄型腔音列（la—mi—sol），闪板式宽窄型腔音列（la—mi—sol）接起宽腔音列连接（mi—sol—低音 la—中音 do），以及含变宫、变徵音的连续下行级进式拖腔（la—高音 do—中音 la—sol— \sharp fa—mi—re，sol—mi—re—低音 si—la—sol）。虽然在本段唱腔中，演唱者以第三人称陈述故事情节，但是，在此后的故事情节发展中，演唱者经常以白娘子、青儿、许仙的身份来歌唱，使叙述与代言自然交替。并且演唱者同时也是伴奏者，自弹自唱，唱奏交融。全曲的演唱具有鲜明的曲艺体裁特征。

[谱例 8—37] 山东琴书《断桥》（凤阳歌）^⑧





(甲)白娘子与许仙

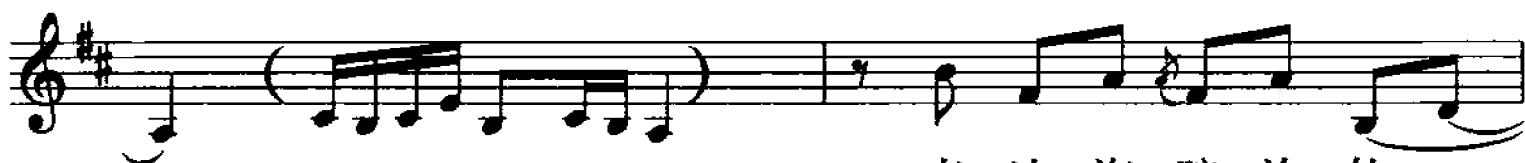


结下鸾俦，



如鱼水两相爱

情投意投。



老法海骗许仙



金山游走，



寻亲人上金山

苦战不



休。

(毕美、王振刚、刘静演唱 张军整理 苏本栋记谱)

此外，在贵州扬琴中有【扬调】、【苦稟】^①，扬州清曲中有【梳妆台】、【半妆台】^②，徐州扬琴中有【凤阳歌】^③，盐城道情中有【梳妆台】^④，萍乡渔鼓中有【渔鼓调】^⑤，南昌道情中有【道情调】^⑥，抚州话文中有【临川话文调】^⑦，都昌琴书中有【琴书调】^⑧，江西清音中有【大金榜】^⑨，青海平弦中有【凤阳歌】^⑩，兰州鼓子中有【劈破玉】^⑪，甘肃小曲子中有【凄凉调】^⑫，河州平弦中有【叹十声】^⑬，河州孝贤中有【述音】^⑭，陕西曲子中有【梳妆台】^⑮，陕西二人台中有《尼姑思凡》（【亮

调】、【慢板】、【流水板】)、【画扇面】^⑨，宁夏小曲中有【孟姜女哭长城调】^⑩，新疆曲子中有【勾调】、【梳妆台】^⑪，湖南丝弦中有【采茶调】、【采花调】^⑫，祁阳小调中有【手扶郎肩】、【梳妆台】^⑬，湖北小曲中有【慢四平】、【快四平】^⑭，恩施扬琴中有【梳妆台】^⑮，山西霍州三弦书中有《送情郎》、《画扇面》^⑯，北京十不闲莲花落中有《四喜歌》^⑰，北京小曲中有《小八仙》、《盼情郎》^⑱，闽南锦歌中有【四空仔】、【大七字】^⑲，安徽琴书中有【四句腔】^⑳，河北永年小曲中有《送情人》^㉑，四川清音中有【长城调】、【上妆台】、【叹十声】^㉒，等等。这些都是由【春调】的基本形态变化而来，成为【春调】的曲艺类变体，它们共同形成了【春调】曲艺类体裁性腔系。

四、戏曲腔系

中国传统戏曲是音乐、舞蹈和戏剧三者紧密结合的综合艺术。戏曲音乐作为戏曲艺术整体的重要组成部分，善于以其抒情性功能、叙事性功能和节奏性功能来表达人物内心感受，渲染戏剧气氛，统一和调节舞台节奏。因此，戏剧性和节奏性就成为戏曲音乐的重要特点。【春调】运用在戏曲艺术中，其主要变化也是围绕着这两个特点来进行的。例如山东吕剧【四平调】，它直接来源于山东琴书【凤阳歌】，山东琴书的【凤阳歌】源流又可追溯至【春调】，但是，在【四平调】的诸多变体中，除了保持着“起、承、转、合”的句式结构和各腔句以 re、低音 sol、la、sol 为落音，这两条牵系着它与【春调】血缘关系的纽带之外，其他就很难发现二者之间的关联，究其原因就是由于按戏剧性、节奏性的要求对【四平调】作了诸多变化。在戏剧性方面，根据戏剧情节的发展为戏剧人物设计了多种【四平调】变体，来抒发典型环境中的典型感受，来推动戏剧情节的发展。如：在《李二

《嫂改嫁》这一剧目中，着力塑造了李二嫂、张小六、张大娘、天不怕的人物音乐形象，他们虽然都唱【四平调】，但是由于旋律、节奏、唱法的不同，所以，展现了不同的思想感情，不同的性格特点，张小六的朴实憨厚，张大娘的乐观开朗，天不怕的泼辣自私，李二嫂则由充满顾虑矛盾、历尽苦辣辛酸而走向自由幸福，音乐唱腔充满戏剧性。在节奏性方面，【四平调】在发展过程中，形成了具有多种节拍、节奏、行腔、润饰的板式，如【慢四平】、【四平】、【快四平】、【慢二六】、【快二六】、【垛板】、【散板】、【摇板】、【尖板】、【反四平】、【高调反四平】^⑩等，能够表现丰富的内心感情和戏剧内容。

此外，扬剧【梳妆台】类唱腔（含【梳妆台】、【穿字梳妆台】、【西皮梳妆台】、【半妆台】、【金派梳妆台】等^⑪），海门山歌剧【对花调】类唱腔（含【对花调】、【对花调慢板】、【对花调云水板】、【对花调宽板】^⑫），苏剧【春调】唱腔^⑬，黔剧【扬调】类唱腔（含【扬调】、【扬调慢板】、【扬调中板】、【扬调连板】、【扬调垛板】、【二流】、【散板】等^⑭）、【苦禀】类唱腔（含【苦禀】、【苦禀中板】、【连板】、【垛板】、【散板】等^⑮），歌仔戏（芗剧）的【七字仔】类唱腔（含【七字正】、【七字高腔】、【七字低腔】、【七字哭调】、【七字反】、【七字中管】等）^⑯，等等，它们都是【春调】的变体，共同构成了【春调】戏曲腔系。

五、器乐腔系

中国传统器乐曲的特点是与声乐紧相关联、与习俗密切结合，注重旋律的横向发挥和乐器之间的音色组合。因此，作为腔调变体，当某一腔调在器乐这一体裁形式中得以运用时，它主要进行的是发挥乐器、乐队的性能，使之器乐化。【春调】也曾被运用在某些曲艺、戏曲中被用作器乐曲牌，但是由于只作道白或

某些动作的简单衬托，所以，并未得到充分的器乐化，为了说明声乐腔调在器乐曲中的器乐化。这里试举京剧曲牌【夜深沉】为例，略作分析。

【夜深沉】乃由昆曲《思凡·下山》中的歌唱曲牌【风吹荷叶煞】演变而成。因其原唱词为：“夜深沉，独自卧，起来时独自坐，有谁人孤凄似我？似这等削发缘何？”故取其首句唱词的头三个字为曲牌名。

【风吹荷叶煞】的以上四句唱词的歌唱旋律以羽类色彩的窄腔音列为特点，多出现 la—sol—mi、mi—sol—la 等进行，并穿插以含六度跳进的超宽腔音列（高音 do—中音 mi—re、高音 do—中音 mi—sol）和含四度跳进的宽腔音列（高音 do—中音 sol—la）。【夜深沉】在京胡演奏中，一方面继承了原歌唱旋律中的羽类色彩窄腔音列，另一方面又突出了超宽腔音列的高音 do—中音 mi 和宽腔音列的高音 do—中音 sol 进行，并且加上西皮定弦的空弦音（低音 la），使其跳进幅度更加扩大，成为高音 do—中音 mi—低音 la，此后还多次出现低音 la—中音 sol—低音 la—中音 do 进行，使其音调显得更加昂扬激越。

[谱例 8—38] 京剧曲牌【夜深沉】（第一行谱）与昆曲曲牌【风吹荷叶煞】（第二行谱）对照谱^⑩





此后，【夜深沉】的演奏者运用衍展手法来继续引申展开。先是发挥京胡擅长于用短弓演奏快速音符的特点，围绕着商音 re 作上下旋转式进行，似是在徘徊中积蓄能量，当音乐在第 42 小节前半拍的商音 re 切住后，立即作八度跳进再以小三度回返到变宫音 si，乐思具有异峰突起、色彩新颖的意趣，并以急促的徵音回绕音型结束第一段落。第二段落开头以连环扣的手法，由上一段落的终止音型生发出以徵音为中心的上下旋转音型，再往以角音 mi、宫音 do 为中心的对答小分句转移，最后结束在由变宫音 si 到 la、sol 的终止式。

（京剧曲牌【夜深沉】曲牌请参见光盘：引自《中国戏曲音乐集成（北京卷）》上册第 790、791 页，北京出版社，1992 年 7 月第 1 版，北京。）

从【风吹荷叶煞】到【夜深沉】的变化，可以看出，作为器乐体裁的变体如何在发挥器乐性能使腔调器乐化方面所做出的努力。

器乐腔系的最典型例子是由【老八板】及其各种变体所构成的【老八板】腔系。它不仅有琵琶、古筝、三弦的独奏变体，而且在弦索十三套、河南大调曲子板头曲、潮州音乐、江南丝竹等合奏音乐中也有多种多样的变奏曲目，由它们组成了庞大的【老八板】腔系。

第五节

乐种性腔系

乐种性腔系，指的是一个腔调或多个腔调在传统音乐的某一乐种中得以使用，在使用过程中，适应该乐种的特点而进行变化改造，形成了多个腔调变体所构成的腔调体系。

一、单腔调腔系

由一个腔调及其变体构成的腔系为单腔调腔系。它常常成为某一乐种的基本构成因素。如：在京剧这一乐种中，它包含着二黄、西皮、高拨子、啰啰等多种腔系，其中，二黄、西皮是最重要的两个腔系，因此，二黄腔系、西皮腔系分别作为单腔调腔系，就成为京剧的基本构成因素。下面试对京剧唱腔的西皮腔系略作分析。

（一）京剧西皮腔系的本嗓腔、假嗓腔

京剧的西皮腔系大致由腔和板两大部分构成。腔，有本嗓腔和假嗓腔。西皮本嗓腔一般都作为基本腔，主要由老生、武生、净、丑、老旦等行当来歌唱。西皮假嗓腔大致比本嗓腔高五度，主要由青衣、花旦、小生等行当来歌唱。

下例是西皮老生腔与青衣腔之比较，其骨干音，特别是上下句落音，明显地可以看出它们之间的五度移位关系，上句老生腔落 re、青衣腔落 la，下句老生腔落 do，青衣腔落 sol。

[谱例 8—39] 西皮本嗓老生腔与西皮假嗓青衣腔之比较谱^⑩

在本嗓腔、假嗓腔中,虽然唱腔旋律框架大致相同,但是在各行当之间,由于所表现的人物类型化特征不同,所以无论在唱法、声音共鸣位置、润腔、旋法等方面都有差异。本嗓腔中,老生常用头腔共鸣演唱端正大方的旋律,表现正面成年男子的形象;武生演唱刚劲有力的旋律,表现武士的勇与力;净的演唱多用胸腔鼻腔共鸣、旋律朴直而棱角鲜明,常表现粗犷豪放的性格特征;丑的唱腔多用顿、跳唱法,突出其幽默、滑稽;老旦作为老年妇女,其唱腔基本框架虽与老生腔相类似,但是,多在高音区以其华丽的行腔来表现女性的妩媚。假嗓腔中,青衣常用优美抒情的假嗓唱腔(因为旧时多男扮女装,所以必须用假嗓演唱),来表现正面的成年女子形象;花旦的演唱常显得跳跃轻快,以表现其性格的开朗活泼;小生唱腔的旋律框架虽与青衣相类似,但是,其旋法更朴直,并且常用真假声相交替的阴阳嗓来演唱,好像是处于青年与少年转折过程中的变声期似的,表现英俊少年的形象。

与其他戏曲音乐相同的,京剧西皮声腔的重要表现手段之一

是拖腔，为了突出某个字的字意，或使某种感情的表现更为鲜明生动，往往对某些歌词配以几个板位或十几个板位的旋律。如：《捉放曹·行路》一折中陈宫唱的一段【西皮慢板】，多处用了拖腔。一开始，“听他言”的“他”字虽只两拍，但是，立即以一拍の時值出现全曲最高音，接以窄腔音列，突现陈宫的“惊讶”；到“胆怕”的“怕”字拖腔，刚发展为“惧怕”。接下来，“马行在夹道内”的“内”字和“我难以回马”的“马”字拖腔都在着力展现主人公进退维谷的矛盾心情。其中，“内”字拖腔的旋律起伏幅度较大，含超宽腔音列（sol—低音 si—la），宽腔音列（低音 la—中音 re—低音 si），多次强调变宫音，具有移宫转调的意义，着力展现的是起伏跌宕的较为剧烈的思绪；“马”字拖腔从中音区长音开始，逐渐转移至中低音区作两次回绕，具有更为深沉内在的意蕴。“暂且忍耐在心下”的“下”字拖腔则以两次连续下行的旋律（re—sol—mi—re—低音 si—la—sol，中音 do—低音 la—sol—fa—mi—re）和回绕曲线进行，突出一个“忍”字。（曲谱参见〔谱例 2—69〕）

在京剧西皮腔系中，拖腔如果按其篇幅看，有长拖腔和短拖腔；按其活动的音区看，有高音拖腔，中音拖腔和低音拖腔。

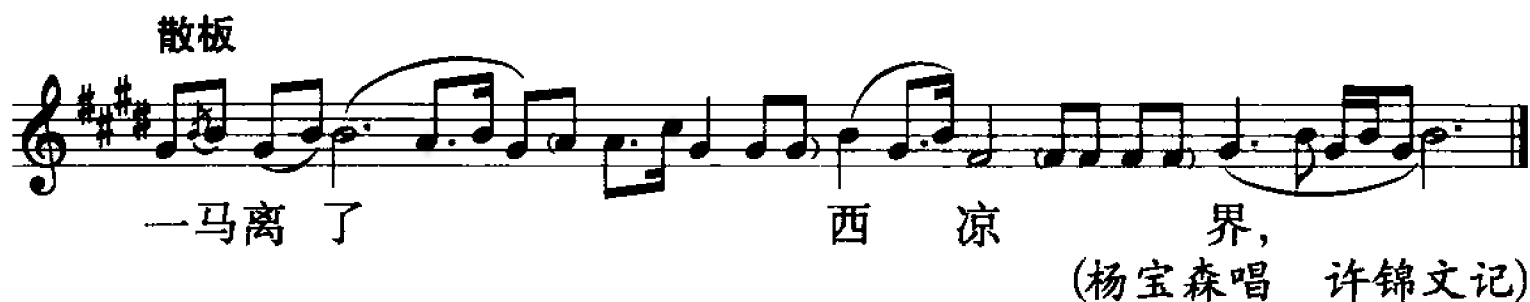
长拖腔指的是含三个或三个以上板位的拖腔，由于其篇幅较长，旋律活动的回旋余地较大，变化较多，所以，擅长于表现较为复杂丰富的感情。如前所分析的《捉放曹》中的“内”、“马”、“下”等字的拖腔均属长拖腔。

短拖腔指的是含两个板位以下的拖腔，其篇幅较短小，但是对于突出强调某一特定的内心感受却有着画龙点睛的作用。如《捉放曹》第一句中的“他”字、“怕”字，虽只两拍或两板，但对表现主人公的惊讶和惧怕感情有着活灵活现的渲染。

以拖腔的活动音区和落音来看，在京剧西皮声腔中，一般来

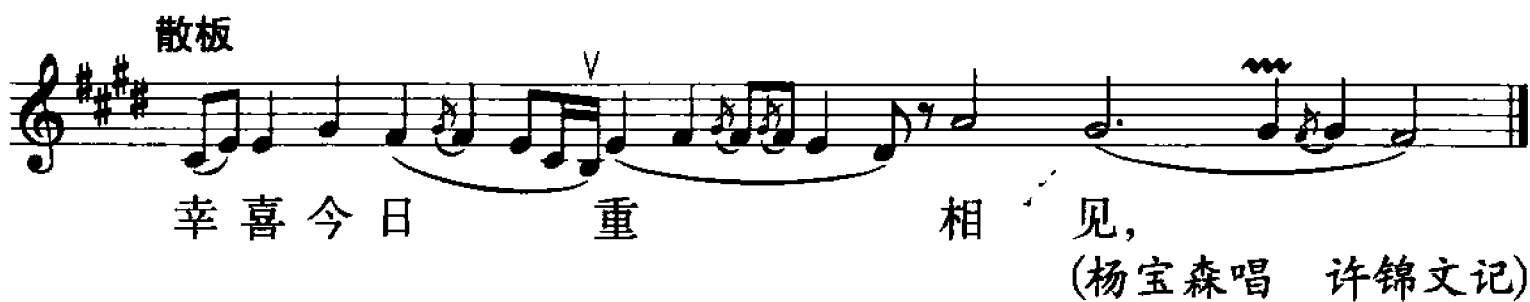
说,旋律音区活动在 do~sol 之间,落在 sol 音的上句老生腔,属于高音拖腔,常表现高亢昂扬的内心感情。如:《武家坡》剧中,薛平贵唱的【西皮导板】“一马离了西凉界”,唱腔旋律活动在 re~sol 音区,“界”字拖腔由 mi 至 sol,在 sol 音上延长,先声夺人地展现了主人公此时的激动心情。

[谱例 8—40] 京剧《武家坡》【西皮导板】^⑪



旋律音区主要活动在低音 sol~中音 re 之间,落在 re 音的上句老生腔,属于中音拖腔,常表现较为平和的感情。如:《武家坡》剧中,薛平贵在与王宝钏相认之后唱的“幸喜今日重相见”一句,音区活动在低音 sol~中音 re 之间,“见”字拖腔落在 re 音,表现了夫妻重逢时的喜悦心情。

[谱例 8—41] 京剧《武家坡》【西皮摇板】^⑫



旋律音区主要活动在低音 mi~si 之间,落音在 la 的上句老生腔,属于低音拖腔,常用在表现悲苦感情的场合。如《四郎探母·坐宫》中,杨延辉唱“我好比南来雁失群飞散”的“散”字拖腔,音区主要活动在低音 sol~si 之间,旋律曲折回环,表现了主人公的哀叹。

[谱例 8—42] 京剧《四郎探母·坐宫》【西皮慢板】^⑬



(杨宝森唱 许锦文记)

(二) 京剧西皮腔系的板式

板，指的是板式。以一个基本腔调（通常是上下句，也有四句的）为基础，通过板眼、节奏、速度、旋律的变化，繁衍为诸多不同的板式，是传统曲艺音乐、戏曲音乐、器乐曲常用的腔调变化手法。京剧西皮腔系的板式有原板、慢板、二六、流水、快板、摇板、散板、导板和回龙等^⑫。

【西皮原板】原板是一板一眼，2/4 拍子。一般认为，原板是由原始西皮声腔演变的最早的板式，是其他各种板式的基本形态。【西皮原板】老生腔的上下句分别由三个腔节组成。上句：第一腔节由眼上开唱，在第二板的后半拍处停顿，落音为 mi 或低音 la；第二腔节在板上起唱，眼上停顿，落音为 re 或低音 sol，有时可落在 do 或 mi 音，之后有一个板位的过门；第三腔节分为前后两逗，前逗板上起唱，一个板位，后逗从下一板的眼上起唱，最后一字落在下一板位的板上，落音为 re 或低音 la，也有落在 mi 或低音 sol 的。下句：第一、二、三腔节的结构与上句相同，只是最后的落音不同，为 do。常用在叙事、抒情与写景场合。

[谱例 8—43] 京剧【西皮原板】老生腔^⑬





(余叔岩唱 吴春礼记)

【西皮慢板】是一板三眼，4/4 拍子，也叫【慢三眼】。是由【西皮原板】作板眼延伸、节奏扩展、速度放慢、旋律加花等变化而成的板式，其句式结构大致为【西皮原板】的扩大一倍，曲调抒情、优美，适合用于较为深刻、细致地抒发人物的内心思想感情。

[谱例 8—44] 京剧【西皮慢板】老生腔^⑫



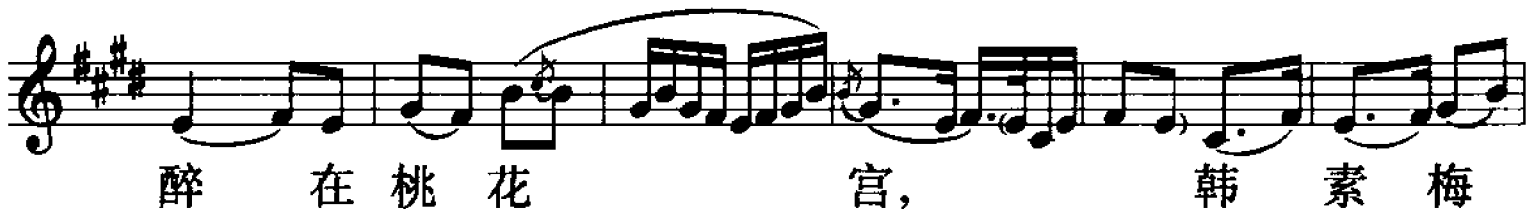


保 定 乾 坤。

(孙 岳唱 刘吉典记)

【西皮二六】是一板一眼，2/4 拍子。从原板变化而来。其句式、腔节结构和各腔节、腔句落音与【西皮原板】基本相同。主要不同在于：一是节奏比原板紧凑，字多腔少；二是其第一句常从板上起唱，此后，各腔句均为眼起板落；三是腔句之间无大过门，上下句多为连续演唱。长于叙事、说理、写景，以及表达快慰、得意的感情。

[谱例 8—45] 京剧【西皮二六】老生腔^⑮



(李宗义唱 张 复记)

【西皮流水】和【西皮快板】都是有板无眼，1/4 拍子。均由【西皮二六】紧缩而来。唱腔第一句常由板上起唱，最后也落在板上。其余的上下句皆为板后起唱落于板上。句间停顿不甚明显。【西皮流水】与【西皮快板】的区别主要在于速度，前者偏于中速稍快，似行云流水，适于表现轻快或慷慨激昂的情绪；后者多用急板，激促、激烈，常用于戏剧矛盾尖锐场合，表现人物内心的激动和人物之间的事理争辩。

[谱例 8—46] 京剧【西皮流水】老生腔^⑯



[谱例 8—47] 京剧【西皮快板】老生腔^{①⑦}



【西皮摇板】、【西皮散板】的唱腔都是无板无眼的散板形式，上下句各腔节的落音与原板相同，但旋律音调、旋律线状的处理有较大的自由度。摇板和散板的主要区别在于伴奏，摇板的司鼓者以跨板单槌击鼓形成有板无眼的1/4拍子形式，京胡、京二胡以八分音符或两个十六分音符为一拍的有板无眼的紧凑演奏来伴衬，与散板形式的唱腔形成“紧打慢唱”、“紧拉慢唱”的关系，适合于表现激烈的内心活动，或者是抒发喜悦、悲恸的感情。

[谱例 8—48] 京剧【西皮摇板】老生腔^{①⑧}



(马连良唱 何异旭记)

【西皮散板】的伴奏中，司鼓是双槌击鼓奏出散板自由节奏，京胡、京二胡也以散板自由节奏伴衬，伴奏与唱腔之间形成“慢拉慢唱”的关系。运用场合比较广泛，大凡叙事、抒情、写景都可用这一板式来歌唱。

[谱例 8—49] 京剧【西皮散板】老生腔^{②9}



(杨宝森唱 许锦文记)

【西皮导板】是西皮散板上句的变化形式，因为多在大段唱腔的开头起引导作用，故称为“导板”。也正是由于这一缘故，其内蕴承载量比较丰富，感情较为激越奔放，所以，其结构、节奏、旋法均比一般散板上句来得复杂些，显得气势轩昂。

[谱例 8—50] 京剧【西皮导板】老生腔^{③0}



【西皮回龙】是接在散板、导板、哭头，或二六、快板等句子后面的拖腔，多表达较为深挚、委婉的感情。

[谱例 8—51] 京剧【西皮导板】、【哭头】接【回龙】老生腔^⑬

散板【西皮导板】

(过门略)白盔白甲

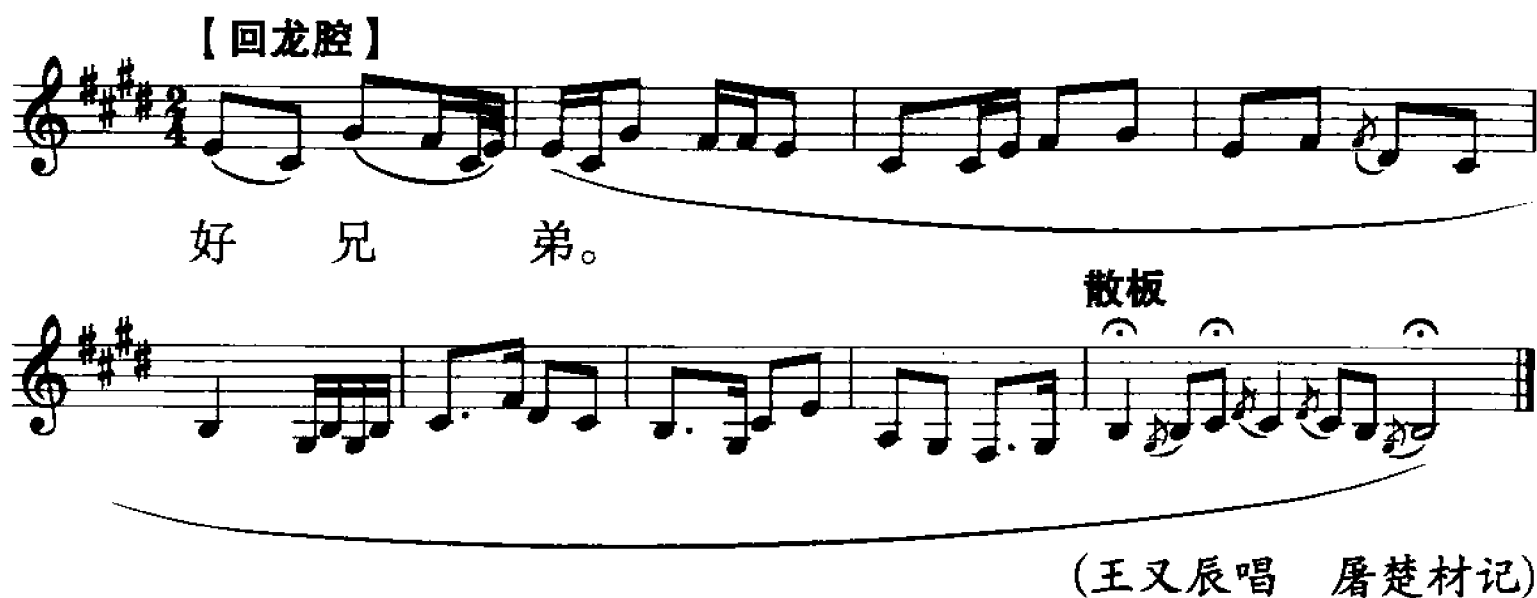
白旗号。

【长锤，按凤点头】

二弟呀，

(仓) 三弟呀

(顷 仓)啊， (仓 仓仓仓 仓才仓) 孤的



(王又辰唱 屠楚材记)

正是由以上这些“腔”（含本嗓腔的老生腔、武生腔、净腔、丑腔、老旦腔，假嗓腔的青衣腔、花旦腔、小生腔，以及它们的基本腔和高音腔、中音腔、低音腔、长腔、短腔等变化腔）、“板”（含原板、慢板、二六、流水、快板、摇板、散板、导板、回龙等板式）组成了京剧的西皮腔系。

二、多腔调腔系

多腔调腔系，指的是多个腔调及其变体所组成的腔调体系。它大量地存在于戏曲、曲艺、民间器乐等的曲牌体乐种。如：赣剧青阳腔就包括“驻云飞腔系”、“红衲袄腔系”、“江头金桂腔系”、“绵搭絮腔系”、“九调腔系”、“孝顺歌腔系”、“香柳娘腔系”等。各腔系又有若干腔调及其多种变体。如：“驻云飞腔系”有【驻云飞】、【苦飞子】、【驻马听】、【宜春令】、【黄莺儿】、【风入松】、【出队子】、【好姐姐】、【尾声】等；“江头金桂腔系”有【江头金桂】、【小桃红】、【下山虎】、【醉归迟】等；“绵搭絮腔系”有【绵搭絮】、【莺集御林春】、【双鸂歌】、【尾声】等；“九调腔系”有【步步娇】、【折桂令】、【江水儿】、【雁儿落】、【绕绕令】、【收江南】、【园林好】、【沽美酒】、【清江引】等；“孝顺歌腔系”有【孝顺歌】、【汉腔】、【混江龙】、【醉太平】、【寄生草】等；“香柳娘腔系”有【香柳娘】、【皂罗袍】、【红芍药】、【尾声】

等^⑬。川剧高腔有“一枝花腔系”、“新水令腔系”、“香罗带腔系”、“江头桂腔系”、“孝南枝腔系”、“楚江吟腔系”、“驻云飞腔系”、“红衲袄腔系”、“梭梭岗腔系”、“课课子腔系”等，各腔系均由若干腔调及其变体组成^⑭。湘剧高腔有：“黄莺儿腔系”、“四朝元腔系”、“山坡羊腔系”、“汉腔腔系”等，各腔系均含若干腔调及其变体^⑮。昆曲“商调腔系”，含【绕地游】、【风马儿】、【忆秦娥】、【山坡羊】、【高阳台】、【水红花】、【金梧桐】、【金络索】、【二郎神】等腔调及其变体^⑯。

以下试以赣剧青阳腔“驻云飞腔系”为例，略作分析^⑰。

如前所述，赣剧青阳腔“驻云飞腔系”主要有【驻云飞】等九个腔调及其变体。作为一个腔系，各腔调有着共同的腔韵，在“驻云飞腔系”中以帮腔的形式出现，有短韵、中韵、长韵、高韵、低韵等，它们在各腔调相对固定的位置出现。各腔调的主要区别在于句式结构和唱词中各字音的平仄声韵，以及由此带来的腔音列的不同。

【驻云飞】唱词的正体结构为九句，各句分别为四、七、五、五、五、三、四、五、七字，变体多有“加滚”（即加上若干句叙述性唱词）。其正体唱词为：“【一】家政贤良（4），【二】无故前来道短长（7），【三】不顾羞模样（5），【四】现出歹形状（5），【五】依势乱纲常（5），【六】（你）不思量（3），【七】礼义难容（4），【八】律法难轻放（5），【九】谁知你这兽心肠（7）。”【笔者注：以上一二三……十为句序号，（4）、（7）、（5）、（3）为各句字数，下同】。变体唱词为：“【一】不必猜疑（4），【二】前世姻缘休要提（7），【三】千里来相会（5），【四】撞遇难得退（5）。【五】槐荫可为媒（5），【六】（你我）成双对（3），【二流加滚】岂不闻，御沟红叶题诗句，何用传书，要什么媒人董先生，槐荫树儿可为媒。我想，世间只有男求女，我今倒做女

求男，我今求你该依从，才是道理。为何推三阻四，阻四怎的，董先生，世间的呆子就是你。【七】（我和你）成就姻缘（4），【八】决不相抛弃（5），【九】待效鸳鸯并翅飞（7）”。

【驻云飞】的正体唱腔多以一板一眼（2/4 拍子）形式。第二、六、八、九各腔句以短韵帮腔，其中，第二、八、九句为高音腔韵，第六句为低音腔韵。第五腔句为中韵帮腔，属高音腔韵。第三、四、七腔为滚唱句。

[谱例 8—52] 赣剧青阳腔【驻云飞】^⑬

短韵——

家政 贤良，无故前来 道 短

长， 不顾羞模 样，现出

中韵——

歹 形 状，依势乱 纲

常。 你 不

短韵——

思 量 礼义难 容，

短韵——

律 法 难 轻 放。



(查土玉唱 乘舟记 南师整理)

【苦飞子】唱词的正体结构为十句，各句分别为四、四、七、五、五、五、三、四、五、七字。如：“【一】急走如飞（4），【二】心慌意急（4），【三】心慌意急步难移（7），【四】受那狂徒逼（5），【五】将人来调戏（5），【六】提起好伤悲（5），【七】珠泪垂（3），【八】再要追来（4），【九】叫奴（在）何方避（5），【十】恨煞秋胡不早归（7）”。

其唱腔属有板无眼（1/4 拍子）的“二流”。第一、六、七、九、十腔句以短韵帮腔，其中第一、六、九、十腔句为高音腔韵，第七腔句为低音腔韵。第三腔句为中韵帮腔，属高音腔韵。

[谱例 8—53] 赣剧青阳腔【苦飞子】^⑬

短韵

急走如飞，心慌意

中韵

急，心慌意急步难

移，受那狂徒

短韵

逼，将人来调戏，提起好伤悲，



(查土玉唱 乘 舟记 南 师整理)

【驻马听】唱词的正体结构为八句，各句分别为四、七、六、八、七、七、三、七字。如：“【一】趱步前行（4），【二】胜日寻芳泗水滨（7），【三】只因桃红柳绿（6），【四】百般花草开放荒村（8），【五】无边光景一时新（7），【六】等闲识得东风面（7），【七】踏遍荒村（4），【八】清明好景观不尽（7）”。变体有“二流加滚”。

【驻马听】唱腔以散板起唱，从第二腔句后半开始为一板一眼（2/4 拍子）。第一、二、四、七、八腔句以短韵帮腔，均为高音腔韵。第六腔句以切韵帮腔。

〔谱例 8—54〕赣剧青阳腔【驻马听】^⑬





(曹梅卿唱 乘 舟记 南 师整理)

【宜春令】正体唱词为八句，各句分别为：六、七、四、七、七、七、二、八字。如：“【一】更闻尽漏转焦（4），【二】照孤帏残灯影摇（7），【三】多情苏小（4），【四】少游才子多华貌（7），【五】羡双贤文才翩翩（7），【六】惭弱资腰肢弱小（7），【七】清霄（2），【八】难禁寂寞怎挨到晓（8）。”其唱腔的第一、二、四、五、六、七、八腔句帮短韵。其中第一、二、四、五、七、八腔句为高音腔韵，第六腔句为低音腔韵。变体在第五腔句之后增加滚唱，再接第六腔句。

[谱例 8—55] 赣剧青阳腔 【宜春令】^④

散板

更 闻 尽 漏 转

短韵

焦, 照 孤 帋 残 灯 影

短韵

摇, 多情 苏 小, 少 游 才 子 多

短韵

华 貌。 羨 双 贤 文 才 翩

短韵

翩 惭 弱 资 腰 肢 瘦 小,

短韵

清 霄, 难 禁

短韵

寂 寞 怎 挨 到 X 晓。

(曹梅卿唱 乘 舟记 南 师整理)

【黄莺儿】正体唱词八句，各句分别为五、七、七、八、七、三、四、六字。如：“【一】我儿其聪明（5），【二】顿令人喜气盈盈（7），【三】看来此子非凡品（7）。【四】龙生龙子飞腾九重

(8),【五】他年必定朝阳凤(7)。【六】(我)告苍穹(3),【七】愿儿易长(3),【八】早接代父承宗(6)。”其唱腔的第一、二、三、五、六、八句帮短韵,并且均为高音腔韵。

[谱例 8—56] 赣剧青阳腔【黄莺儿】^⑩

散板

我 儿 其 聪

短韵—— 短韵——

明, 顿 令 人 喜 气 盈

短韵——

盈 看 来 此 子 非 凡

品。 龙 生 龙 子 飞 腾 九 重, 他 年

短韵——

必定 朝 阳 凤, (我) 告

短韵——

苍 穹, 愿 儿 易 长, 早

短韵——

接 代 父 承 宗。

(曹耀春唱 乘舟记 南师整理)

【风入松】正体唱词六句，各句分别为七、七、七、七、七、六字，最后一句重复一次。变体唱词加滚，为急打慢唱。其唱腔在第二、三、四、五腔句和第六句唱词的重句帮短韵。其中，第二、三、五、六腔句为高音腔韵，第四腔句为低音腔韵。以散板起唱，第二句唱词的后三个字开始为一板一眼（2/4 拍子）。

[谱例 8—57] 赣剧青阳腔【风入松】^⑩

散板

严 亲 弃儿两 离

短韵

分， 把女 儿 （当作）

乞丐 看

短韵

成， 实指望 豪 门

短韵

配 定， 全 不 想 荣 华 佳

景， 甘 守 着 前 缘 分

短韵

定， 并 不 出 嫁 豪 门， 并



(骆硕仁唱 乘舟记 南师整理)

【出队子】正体唱词五句，第一、五句各重复一遍，各句分别为四、七、七、七、八字。其唱腔的第一、二、四、五腔句帮短韵，并且都是高音腔韵。

[谱例 8—58] 赣剧青阳腔 【出队子】^④



(曹梅卿唱 乘舟记 南师整理)

【好姐姐】在这一腔系中是较有个性的腔调。其唱词是抒情与叙事相间，其中，三次插入滚唱，在开头四句咏唱之后，出现第一次六句滚唱；又三句咏唱，第二次插入三句滚唱，以一句咏唱作为第一大部分的收束，第二大部分以六句咏唱开始，第三次插入九句滚唱；最后以两句咏唱作为结尾。其唱腔也是歌唱性旋律与朗诵性旋律相穿插，出现了八次帮短韵，与本腔系其他腔调以高音腔韵为主形成对照，【好姐姐】以低音腔韵为主（占八分之六），高音腔韵为辅（占八分之二）。

[谱例 8—59] 赣剧青阳腔【好姐姐】^⑭

(一) I

听 得 叫 心 怀 悒 快，
短韵——

暮 地 里 令 人 惨 伤。

当 初 孙 王 二 家 议 亲，
短韵——

孙 家 富 尼 王 家 贫 穷，

滚唱1

我 爹 爹 不 爱 富 室 之 财，

将 奴 许 配 王 生。 奴 家 自 入 王 门，



可羨十朋經倫滿腹德性溫良，

才高班馬選赴科場，一朝倖

登金榜，他的姓名

揚，鰲頭独占成名況，

不忘了孟母三遷訓教方。

滾唱2 我那丈夫文通孔孟官傳

百家，尚有宋宏之德，焉有招贅相府

東床，東床的道理我這裡細

思量。(二) III (夾白) 听得



继母堂上高声叫，她那里一句句



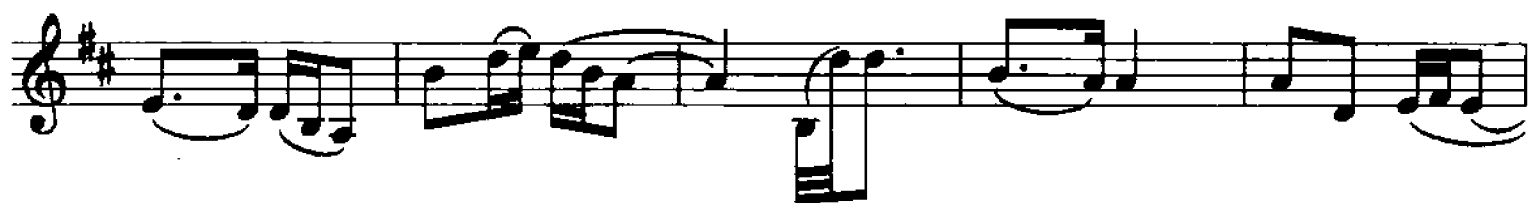
相催，料想其中有个



缘故，必有个缘故，哎天哪，奴这里



顿惊慌。乌鸦



高叫槐枝上，姐在房中两泪汪，



有什么吉凶祸事从天降，我的继母娘



陡起歹心肠，愁脉脉泪汪汪，王十朋



赛王魁，薄倖郎，忘结发弃糟糠，赘相府



恋娇娘，哎冤家不顾人谈讲，



(查土玉唱 乘舟记 南师整理)

【尾声】唱词三句，各句分别为七、七、七字。唱腔为有板无眼（1/4 拍子）接散板（无板无眼，自由节奏），再接一板一眼（2/4 拍子）；第二、三腔句帮短韵，都是高音腔韵。

[谱例 8—60] 赣剧青阳腔“驻云飞腔系”【尾声】^{④5}



(曹耀春唱 乘舟记 南师整理)

从以上对赣剧青阳腔“驻云飞腔系”各腔调的分析可以看出，多腔调腔系是由诸多具有共同腔韵、不同句式结构的腔调及其变体而构成的。

中国传统音乐中，除以上腔系类别之外，还有流派性腔系和腔套性腔系等。

流派性腔系，指的是某一腔调被某一杰出艺术家或艺术家群体所运用，而形成具有该艺术流派的风格特点的诸多变体的腔系。例如：京剧中，梅（兰芳）派唱腔的西皮腔系、二黄腔系，程（砚秋）派唱腔的西皮腔系、二黄腔系；越剧中，袁（雪芬）派唱腔的尺字调腔系、弦下调腔系，尹（桂芳）派的尺字调腔

系、弦下调腔系等。

腔套性腔系，指的是某一腔调在某一腔套，尤其是大型腔套中运用，经过艺术家的创造性劳动，形成了具有该腔套特点的诸多变体而形成的腔系。例如：京剧中，《玉堂春》剧目的西皮腔系，《锁麟囊》剧中的西皮腔系、二黄腔系；昆剧中，《牡丹亭》剧目的诸多腔系等。

这些都在为中国传统音乐的腔系的丰富和发展做出贡献。

第六节

腔系的层次性及其内部的关联性

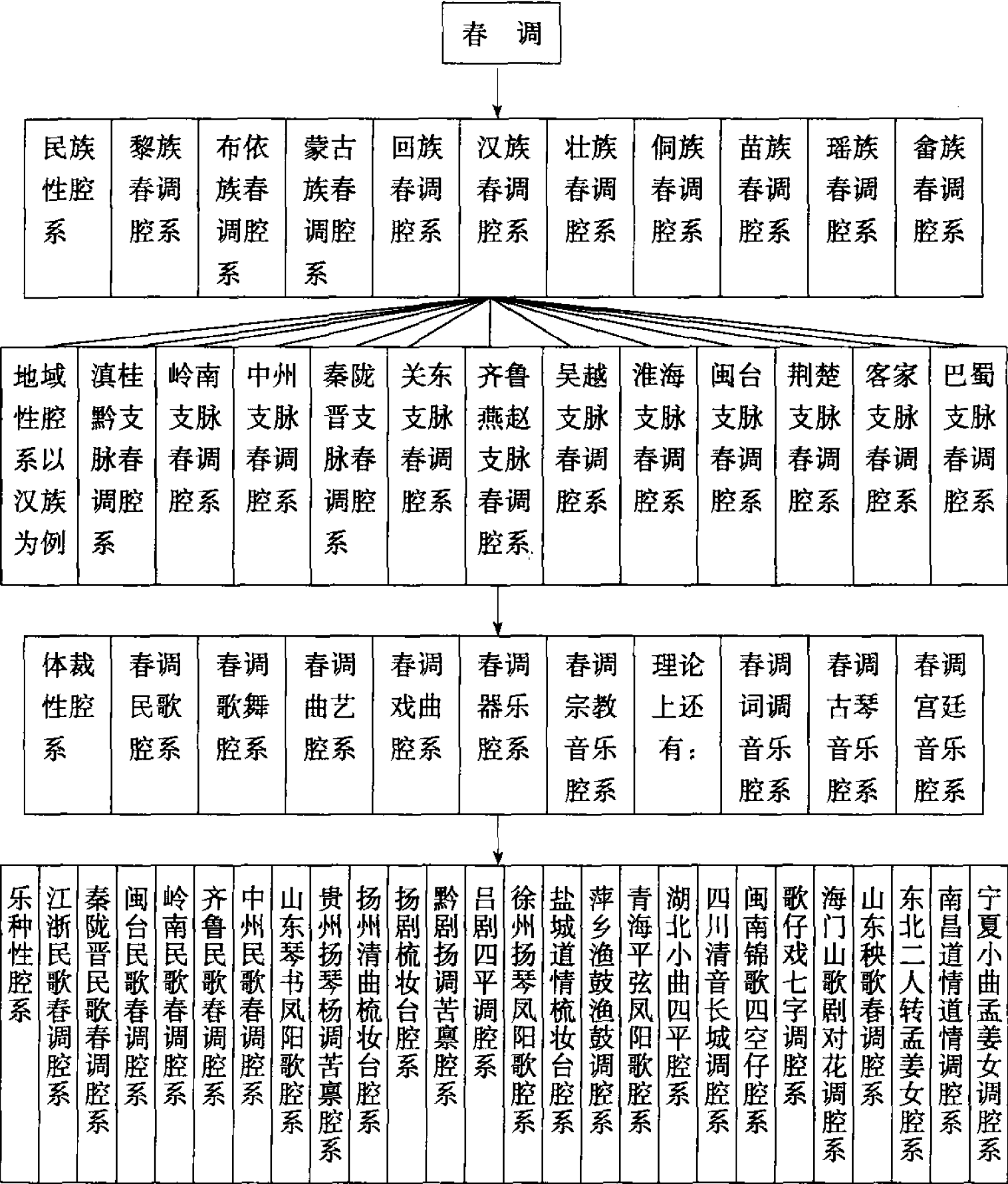
一、腔系的层次性

综上所述，中国传统音乐的腔系可以分为民族性腔系、地域性腔系、体裁性腔系、乐种性腔系、流派性腔系和腔套性腔系等类别。这些类别既是平行性的，又是层次性的。

平行性主要指的是这些腔系类别所包括的各种腔调及其变体一旦产生，就具并列性，被各民族、各地域、各体裁、各乐种、各流派、各腔套平行使用。

层次性主要指的是这些腔系类别之间还有一定的涵盖性和衍生性，例如：民族性涵盖地域性，各地域内部又有各种体裁形式，各种体裁形式下面都有具体的曲种、剧种、乐种、歌种、舞种，各乐种内部又有不同的流派、不同的剧目、曲目，如此就形

成了腔调与腔系类别之间的金字塔式关系。试以【春调】为例，图示如下：



这大大小小的腔系，就像是大大小小的河道网，遍布祖国大地，构成了中国传统音乐的活体；也像是人体内大大小小的血管和毛细血管，促进着人体血液循环、吐故纳新那样地推动着中国传统音乐的丰富和发展。

二、腔系内部各腔调及其变体的关联性

(一) 共同的或相类似的腔韵、腔句落音或腔句落音的音级关系

如本论第三章所述，腔韵作为中国传统音乐结构中的一个重要而独具特色的层次，指的是乐曲中最具代表性、最为典型而有特色的旋律音调，常在一定的结构地位中保持不变或基本不变，成为腔调、腔句的重要标志，同时也成为腔系内部各腔调及其变体的重要关联因素甚至是决定因素之一。

如：京剧“西皮腔系”老生腔上下句的正体腔韵是：

[谱例 8—61] 京剧“西皮腔系”老生腔上下句正体腔韵



此外，还有高音腔、中音腔、低音腔的腔韵。（参见 [谱例] 9—41、42、43）

【春调】腔系的近关系腔调及其变体的共同性腔韵是：

[谱例 8—62] “春调腔系”近关系腔调及其变体的腔韵



在福建南音中，如果将所有腔调作综合归纳的话，最主要的可以分成六个腔系，即：滚、寡、潮、锦、倍、二调。滚腔系、包括【长滚】（【鹊踏枝】、【越护引】、【大迓鼓】、【七巧图】），【中滚】（【薄媚花】、【三隅犯】、【杜宇娘】、【四隅犯】、【十三

腔】、【中滚南北交】), 【短滚】(【太子游四门】、【四偶犯】), 以及【长水车】、【短水车】、【崛滚】等, 它们的共同性腔韵是:

[谱例 8—63] 福建南音“滚腔系”腔韵



在多腔调中, 腔韵随着撩拍的不同, 略有增减。寡腔系, 包括【长寡】(【弋阳腔】、【秋思夜梦】、【昆寡北】、【雁南飞】、【水下滩】), 【中寡】(【金钱花】、【忆秦娥】) 和【寡叠】。其共同性腔韵是:

[谱例 8—64] 福建南音“寡腔系”腔韵



在腔调中, 腔韵因撩拍不同也有增减。潮腔系包括【长潮】(【潮阳春】、【鹧鸪天】)、【三角潮】、【望吾乡】、【五开花】、【四开花】、【蜜阳关】、【醉蓬莱】、【潮阳叠】、【短潮】, 潮腔系的共同性腔韵是:

[谱例 8—65] 福建南音“潮腔系”腔韵



同样, 在昆腔或赣剧【弋阳腔】、【青阳腔】的各腔系中, 都有共同性的腔韵。如赣剧青阳腔“红纳袄腔系”的共同性腔韵是:

[谱例 8—66] 赣剧青阳腔“红纳袄腔系”腔韵^④



“驻云飞腔系”的共同性腔韵：

[谱例 8—67] 赣剧青阳腔“驻云飞腔系”腔韵^{④7}



“江头金桂腔系”的共同性腔韵是：

[谱例 8—68] 赣剧青阳腔“江头金桂腔系”腔韵^{④8}



“棉搭絮腔系”的共同性腔韵是：

[谱例 8—69] 赣剧青阳腔“棉搭絮腔系”腔韵^{④9}



“九调腔系”的共同性腔韵是：

[谱例 8—70] 赣剧青阳腔“九调腔系”腔韵^{⑤0}



然而，随着腔系的扩大，各腔调变体按民族性、地域性、乐种性、流域性、曲目性等典型腔音列进行改造的结果，可能使这些腔韵的旋律音调也都逐渐地民族化、地域化、乐种化、流派化、曲目化，很难保持其共同的特性音调，因此，此时各腔句落音就像诗歌词调的韵脚似的成为某一腔系内部各腔调变体的共同标志。如：“春调腔系”各腔句分别落在 re、低音 sol、la、sol，在【春调】原始形态是如此，在【孟姜女调】、【梳妆台】、《盼情郎》、《手扶栏杆》等民歌中也是如此，在山东琴书【凤阳歌】、吕剧【四平调】、贵州扬琴黔剧【扬调】、【苦禀】、扬剧【梳妆台】等戏曲、曲艺唱腔中还是如此，在新疆回族《孟姜女哭长城》、甘肃回族《五更哭》、侗族《墙上栽姜姜叶青》、布依族《久久下雨久久晴》、畲族《太阳下山溪边黄》、黎族《海枯石烂心不变》、壮族《像一台手拖》、广西瑶族《讲起唱歌我也爱》、苗族《十二月帮工歌》等民族性春调变体中也仍然如此。

亦有连各腔句落音也发生变化的情况。但是，它或则保持各腔句落音的音级关系，或则保留主要腔句的相同落音。

仍以“春调腔系”为例。在吴越支脉的春调民歌腔系中，有一种被称为【春调·送春反调】的春调变体（参见〔谱例 8—14〕江苏高淳县《雨后青山格外青》），它用的是移宫换调法，以“变宫代宫为角”，使之由以降 B 为宫的徵调转换为以 F 为宫的宫调，其各腔句的落音由 re、低音 sol、la、sol 变为 sol、do、re、do，是在保持原旋律基本框架基础上，通过特性音级的变化引起宫调和落音的阶名的变化，但是落音之间的音级关系并没有引起变化。

〔谱例 8—71〕【春调】基本形态与【春调·送春反调】之音阶和腔句落音音级比较



在民间器乐的“五调朝元”或“三十五调朝元”中，常用旋律移位法或移宫换调法产生腔韵内部的腔调变体，这就更经常形成保持各腔句落音音级关系的关联性。如：吉林长春鼓吹乐《三十五调朝元八条龙》基本腔调及其变体的各腔句落音就形成音级关系相同的关联性。其各腔调变体之间的宫调关系和落音关系如下：

宫调关系

【一】至【五】以 $\flat E$ 为宫，【六】至【十】以 $\flat B$ 为宫，

【十一】至【十五】以 F 为宫，【十六】至【二十】以 C 为宫，

【二十一】至【二十五】以 E 为宫，【二十六】至【三十】以 D 为宫，

【三十一】至【三十五】以 A 为宫，【三十六】以 $\flat E$ 为宫。

落音关系

【一】、【六】、【十一】、【十六】、【二十一】、【二十六】、【三十一】、【三十六】 re、do、低音 sol、sol;

【二】、【七】、【十二】、【十七】、【二十二】、【二十七】、【三十二】 sol、mi、do、do;

【三】、【八】、【十三】、【十八】、【二十三】、【二十八】、【三十三】 do、低音 la、中音 mi、mi;

【四】、【九】、【十四】、【十九】、【二十四】、【二十九】、【三十四】 mi、re、la、la;

【五】、【十】、【十五】、【二十】、【二十五】、【三十】、【三十五】 la、sol、re、re。

(吉林长春《三十五调朝元之八条龙》曲谱请参见《中国民族民间器乐曲集成(吉林卷)》下册第774~785页,中国ISBN中心,2000年12月第一版,北京。)

各腔句之间的落音关系为五声音阶Ⅳ级音,Ⅲ级音、调首音。

还有一种腔句落音变化的情况是由于句式结构变化,减少或增加腔句,而带来腔句落音的变化。如:春调腔系的腔调在回族地区或汉族的秦陇晋支脉流传过程中,经常衍变为上下句(A、B)及其变化形式(AA¹A²B或ABB¹B²),因此引起腔句落音变化,往往只保留【春调】基本形态的第一、二腔句或第一、四腔句的基本框架,其落音关系为上句 re、下句低音 sol(具体分析请参见本章第二节、第三节春调回族民歌腔系、春调秦陇晋民歌腔系部分)。

(二) 共同的或相类似的旋律音调、腔音列

有三个层次。一是直接表层性的旋律音调、腔音列相同。这主要表现在同一类别的腔系内部。例如:在同一民族、同一地域、同一乐种内部的同一腔系的各腔调及其变体,在腔音列方面

有诸多共同之处，甚至大致的旋律音调都相同，从而体现出它自身的民族性、地域性、乐种性特点，使回族的春调腔系区别于汉族的春调腔系、秦陇晋支脉的春调民歌腔系不同于吴越支脉的春调民歌腔系。因此，这种共同或相类似有一定的相对性。

二是通过某些手法变化以后，表面上看似没有直接的相同，但是，经过分析、还原，仍能感受到它们在旋律音调、腔音列等方面的密切关联。例如：歌仔戏【七字调】腔系内由【七字正】通过旋律音区转换、旋律移位、伴奏乐器定弦变换、调式变换产生的【七字高腔】、【七字低腔】、【七字哭腔】、【七字反调】、【七字中管】等，吉林长春鼓吹乐《三十五调朝元八条龙》运用“压上”手法在不同宫音系统按行腔移位产生的三十五个变体等，都是属于这种较为远关系的旋律音调、腔音列的关联。

三是保留某些特性旋律音调作变化运用或引申发展。例如：黑龙江省蒙古族民歌《都莱乌根达》对【春调】民歌第二、四句旋律音调的变化运用，京剧曲牌【夜深沉】对昆剧曲牌【风吹荷叶煞】旋律的运用、变化和引申、衍展。

（三）共同的或相类似的句式结构

由于音乐的句式结构在某种程度上是人的习惯性思维方式的反映，所以，各民族各地域各分地域的人群，在是否接受某一种腔调及其变体的句式结构，以及如何接受这些腔调及其变体并改造之，使之成为一个腔系都是一种选择。就以【春调】来说，为什么在江南地区的吴越支脉得以最为广泛的流传，其根本原因就是由于这种“起、承、转、合”的句式结构与他们长期所形成的音乐思维方式相吻合，成为这一带民间音乐的典型性句式结构，民歌有四句头山歌、四句体小调、四句体吟诵调，曲艺、戏曲有四句体的梳妆台、尺字调、道情调，所以，春调这一具有四句体特征的腔调自然而然就被当地人们作为合理的选择，并且在其流

传的各种变体中，继续保持这一句式结构。西北地区的秦陇晋支脉的人们出于对《孟姜女》传说故事的关注，选择了用春调来作为歌唱这一故事的腔调，但是，他们是用长期所习惯了的上下句的句式结构来改造四句体，而形成以一对上下句为基础，作各种各样变化的句式结构，或者是上下句加插衬重尾，或者是一个上句、两个或三个下句，或者相反。西北地区的回族人民，在与当地汉族人交往过程中，接受了这种文化影响，因此，在回族春调民歌腔系中，也有许多以上下句为基础结构的春调变体。

（四）共同的或相类似的节奏样式

节奏样式既与生活相关，又与语言相关，音乐的节奏样式更与所表现的内容、感情相关。在腔系的繁衍发展过程中，近关系的腔调及其变体，由于民族、地域、体裁、乐种所使用的语言相同，处于同一生活环境，表现的内容、感情相近，所以，其节奏样式也比较接近。如春调腔系的基本腔调及其各种变体在江南地区吴越支脉中，基本上都保留着“紧紧紧紧松”这一以词拍为基础的节奏样式，保持着叙事与抒情相兼的平稳节奏。即使是在齐鲁燕赵支脉或淮海支脉、中州支脉，春调腔系的基本节奏样式，也仍然保持着与【春调·孟姜女调】大致相同的节奏样式，因为这些地域仍算吴越支脉的相邻地域，这些变体仍属近关系变体或次近关系变体。但是，当一个腔系的腔调流传到生活环境、语言和人的性格素质都有较大差别的民族、地域时，其节奏样式虽然继续有坚持原样的，但更有发生较大变化的。如【春调·孟姜女调】传到西北地区的新疆以后，既有基本保持叙述体节奏的《孟姜女哭长城》^⑮，但其语气更为恳挚，如泣如诉，又有吸取花儿等西北民歌那样的以自由奔放的节奏、高亢嘹亮的旋律来歌唱的《孟姜女》^⑯。体现了与吴越支脉所不同的感情表达方式。然而，由于其歌唱内容，腔句落音，旋律音调的深层结构等方面与【春

调·孟姜女调】的联系，所以，还属于春调腔系，只是属于较远的关系罢了。

在以上关联性的四个方面中，“相同或相似的腔韵、腔句落音或腔句落音的音级关系”是最重要的条件，因为它在中国音乐的腔调、腔系结构层次中具有旋律基因的意义。其次是“共同的或相类似的句式结构”，它体现了人的音乐思维方式。再次就是旋律音调、腔音列和节奏样式，它们是音乐形态的基本构成要素。

综上所述，腔系作为中国传统音乐的重要而具特殊意义的结构层次，其内部的各腔调及其变体，并不是随心所欲的偶然组合，而是有其内在的关联性规律。正是由于各腔调及其变体的这些内在的关联，所以使腔系内部的各腔调及其变体之间保持紧密的联系而构成一个整体。在分析它们之间的关联性的同时，我们也在不断地提示各腔调及其变体的变易性，正是由于这些变易性，所以使腔系内部的各腔调及其变体具备个性，保持相对的独立意义，而在腔系内部获得其存在的价值，对腔系进行丰富和发展。

注释：

①王耀华《歌仔戏七字调的形成与发展》（《乐韵寻踪》第348～372页，上海音乐学院出版社，2007年1月，上海）。

②文化部文学艺术研究生音乐研究所编《民族音乐概论》第196页，人民音乐出版社，1964年3月第1版，1980年第2次印刷，北京。

③冯光钰《中国同宗民歌》，中国文联出版社公司，1998年9月1日第1版，北京。

④乘舟《赣剧弋阳腔曲牌选编》，江西省戏曲研究所，1982年9月油印本。

⑤《中国民间歌曲集成（贵州卷）》下卷第1424、1425页，中国 ISBN

中心, 1995 年 12 月, 北京。

⑥《中国民间歌曲集成(广西卷)》第 73~75 页, 中国 ISBN 中心, 1995 年 5 月, 北京。

⑦同⑥第 802 页。

⑧《中国民间歌曲集成(福建卷)》下册第 1395 页, 中国 ISBN 中心, 1996 年 12 月第 1 版, 北京。

⑨同⑤上册第 658 页。

⑩《中国民间歌曲集成(海南卷)》第 671 页。中国 ISBN 中心, 2002 年 10 月第 1 版, 北京。

⑪《中国民间歌曲集成(黑龙江卷)》下册第 685 页, 中国 ISBN 中心, 1997 年 12 月第 1 版, 北京。

⑫同⑥第 866 页。

⑬同⑥第 866 页。

⑭同⑥第 866 页。

⑮《中国民间歌曲集成(新疆卷)》下册第 1172 页, 中国 ISBN 中心, 1999 年第 1 版, 北京。

⑯《中国民间歌曲集成(青海卷)》第 602 页, 中国 ISBN 中心, 2000 年 3 月第 1 版, 北京。

⑰同⑯第 627 页。

⑱《中国民间歌曲集成(宁夏卷)》第 193 页, 人民音乐出版社, 1992 年 1 月第 1 版, 北京。

⑲《中国民间歌曲集成(四川卷)》下册第 1474、1475 页, 中国 ISBN 中心, 1997 年 12 月第 1 版, 北京。

⑳同⑲第 1475、1476 页。

㉑同⑲第 1476 页。

㉒同⑮第 170、171 页。

㉓同⑯第 601 页。

㉔《中国民间歌曲集成(甘肃卷)》第 508 页, 中国 ISBN 中心, 1994 年 7 月第 1 版, 北京。

②⑤同②④第 495 页。

②⑥同①⑧第 156 页。

②⑦同①⑧第 157 页。

②⑧同①⑧第 158 页。

②⑨《中国民间歌曲集成（江苏卷）》第 1129 页，中国 ISBN 中心，1998 年 4 月第 1 版，北京。

③⑩同②⑨第 695 页。

③⑪同②⑨第 1130 页。另，《送春送到头重门》、《杨柳青青青似烟》分别参见同 29 第 1129、1132 页。

③⑫同②⑨第 1132 页。

③⑬同②⑨第 1134、1135 页。

③⑭同②⑨第 696、697、698、699、700 页。

③⑮同②⑨第 697、698 页。

③⑯《中国民间歌曲集成（浙江卷）》第 304 页，人民音乐出版社，1993 年 10 月第 1 版，北京。

③⑰江苏高淳县《雨后青山格外青》曲谱引自同②⑨第 1133 页。

③⑱上海南汇县《叹五更》曲谱引自《中国民间歌曲集成（上海卷）》第 571 页，中国 ISBN 中心，1998 年 6 月第 1 版，北京。

③⑲同②⑨第 1136 页。

④⑰同②⑨第 1138 页。

④⑱同②⑨第 1140、1141 页。

④⑲同②⑨第 1135、1136 页。

④⑳同③⑥第 307 页。

④㉑同④⑳第 308、309 页。

④②《中国民间歌曲集成（上海卷）》第 592、593 页，中国 ISBN 中心，1998 年 6 月第 1 版，北京。

④③《中国民间歌曲集成（山西卷）》第 505 页，人民音乐出版社，1990 年 6 月第 1 版，北京。

④④《中国民间歌曲集成（新疆卷）》第 751 页，中国 ISBN 中心，1999

年8月第1版,北京。

④⑧同④⑦第752页。

④⑨《中国民间歌曲集成(陕西卷)》第792页,中国ISBN中心,1994年8月第1版,北京。

⑤⑩同④⑨第797~798页。

⑤⑪同④⑥第532页。

⑤⑫同④⑥第533页。

⑤⑬同④⑥第547页。

⑤⑭同④⑨第421页。

⑤⑮同④⑨第421页。

⑤⑯同④⑨第447~448页。

⑤⑰同④⑥第217页。

⑤⑱同④⑥第217页。

⑤⑲同④②第350页。

⑥⑩同④⑨第339页。

⑥⑪《中国民间歌曲集成(山东卷)》第796页,中国ISBN中心,2000年3月第一版,北京。

⑥⑫同⑥⑪第851页。

⑥⑬《中国民间歌曲集成(广东卷)》第525页,中国ISBN中心,2005年7月第1版,北京。

⑥⑭《中国民间歌曲集成(辽宁卷)》第456、457页,中国ISBN中心,2005年12月第1版,北京。

⑥⑮同⑥⑭第490、491页。

⑥⑯《中国民间歌曲集成(河北卷)》第288、289、292、293、294页,中国ISBN中心,1995年11月第1版,北京。

⑥⑰《中国民间歌曲集成(河北卷)》第306页,中国ISBN中心,1995年11月第1版,北京。

⑥⑱同④⑨第1360页。

⑥⑲同④⑨第1360、1361页。

⑦⑩同⑥⑪第 780、781 页。

⑦⑪同⑥⑪第 784、785 页。

⑦⑫同⑥⑪第 809、810 页。

⑦⑬同⑥⑪第 817、818 页。

⑦⑭同⑥⑪第 827 页。

⑦⑮同⑥⑪第 844 页。

⑦⑯《中国民间歌曲集成（安徽卷）》第 731、732 页，中国 ISBN 中心，2004 年 10 月第 1 版，北京。

⑦⑰《中国民间歌曲集成（天津卷）》第 545、546 页，中国 ISBN 中心，2004 年 10 月第 1 版，北京。

⑦⑱同②⑨第 1037、1038 页。

⑦⑲同③⑥第 475、476 页。

⑦⑳《中国曲艺音乐集成（山东卷）》第 108 页，中国 ISBN 中心，1998 年 12 月第 1 版，北京。

⑦㉑《中国曲艺音乐集成（贵州卷）》第 40～45 页，中国 ISBN 中心，2003 年 7 月第 1 版。

⑦㉒《中国曲艺音乐集成（江苏卷）》第 584～590 页，中国 ISBN 中心，1994 年 1 月第 1 版，北京。

⑦㉓同⑧②第 1211 页。

⑦㉔同⑧②第 1637～1639 页。

⑦㉕《中国曲艺音乐集成（江西卷）》第 73 页，中国 ISBN 中心，2003 年 12 月第 1 版，北京。

⑦㉖同⑧⑤第 104、105、107 页。

⑦㉗同⑧⑤第 250 页。

⑦㉘同⑧⑤第 363 页。

⑦㉙同⑧⑤第 448、449 页。

⑦㉚《中国曲艺音乐集成（青海卷）》第 111、112 页。

⑦㉛《中国曲艺音乐集成（甘肃卷）》第 168 页，中国 ISBN 中心，1998 年 12 月第 1 版，北京。

⑨②同⑨①第 456、457 页。

⑨③同⑨①第 560、561 页。

⑨④同⑨①第 602 页。

⑨⑤《中国曲艺音乐集成（陕西卷）》第 283、284 页，中国 ISBN 中心，1995 年 11 月第 1 版，北京。

⑨⑥同⑨⑤第 767~772 页。

⑨⑦《中国曲艺音乐集成（宁夏卷）》第 431 页，中国 ISBN 中心，1996 年 11 月第 1 版，北京。

⑨⑧《中国曲艺音乐集成（新疆卷）》第 497、515 页，中国 ISBN 中心，2003 年 8 月第 1 版，北京。

⑨⑨《中国曲艺音乐集成（湖南卷）》第 110~112 页，中国 ISBN 中心，2001 年 2 月第 1 版，北京。

⑩⑩同⑨⑨第 243~244、362 页，中国 ISBN 中心，2001 年 2 月第 1 版，北京。

⑩⑪《中国曲艺音乐集成（湖北卷）》第 43~50 页，新华出版社，1992 年 11 月，北京。

⑩⑫同⑩⑪第 393 页。

⑩⑬《中国曲艺音乐集成（山西卷）》第 489~491 页，中国 ISBN 中心，2004 年 1 月第 1 版，北京。

⑩⑭《中国曲艺音乐集成（北京卷）》第 1426~1428 页，中国 ISBN 中心，1996 年 12 月第 1 版，北京。

⑩⑮同⑩⑭第 1498~1501、1562~1564 页。

⑩⑯《中国曲艺音乐集成（福建卷）》第 1110~1114、1115~1117 页，中国 ISBN 中心，2001 年 10 月第 1 版，北京。

⑩⑰《中国曲艺音乐集成（安徽卷）》第 139 页，中国 ISBN 出版社，2006 年 12 月第 1 版，北京。

⑩⑱《中国曲艺音乐集成（河北卷）》第 1879 页，中国 ISBN 出版社，2005 年 5 月第 1 版，北京。

⑩⑲《中国曲艺音乐集成（四川卷）》第 251、256、352、353、354 页，

中国 ISBN 出版社, 2005 年 5 月第 1 版, 北京。

⑩《中国戏曲音乐集成(山东卷)》上册第 53~186 页, 中国 ISBN 中心, 1996 年 6 月第 1 版, 北京。

⑪《中国戏曲音乐集成(江苏卷)》下册第 1257~1266 页, 中国 ISBN 中心, 1992 年 10 月第 1 版, 北京。

⑫同⑩第 1106~1112 页。

⑬同⑩第 1060 页。

⑭《中国戏曲音乐集成(贵州卷)》第 98~140 页, 中国 ISBN 中心, 2002 年 1 月第 1 版, 北京。

⑮同⑭第 141~155 页。

⑯王耀华《歌仔戏〈七字调〉的形成和发展》, 上海音乐学院出版社《乐韵寻踪》第 348~372 页, 2007 年 1 月第 1 版, 上海。

⑰第一行谱【夜深沉】引自《中国民族民间器乐曲集成(北京卷)》第 790 页, 北京出版社, 1992 年 7 月第 1 版, 北京。

第二行谱【风吹荷叶煞】引自樊步义编《昆曲传统曲牌选》第 198~200 页, 人民音乐出版社, 1981 年 10 月第 1 版, 北京。

⑱第一行谱为老生腔, 引自《京剧音乐概论》第 392 页, 第二行谱为青衣腔, 同前第 397 页, 人民音乐出版社, 1981 年 4 月第 1 版, 北京。

⑲徐锦文编著记谱《杨宝森唱腔选集》第 194 页, 人民音乐出版社, 1995 年 11 月第 1 版, 北京。

⑳同⑲第 224 页。

㉑同⑲第 240 页。

㉒本节以下有关京剧西皮各种板式的叙述多有参考刘吉典《京剧音乐概论》第 318~420 页, 人民音乐出版社, 1981 年 4 月第 1 版, 北京。

㉓刘吉典《京剧音乐概论》第 320、321 页, 人民音乐出版社, 1981 年 4 月第 1 版, 北京。

㉔同㉓第 339、340 页。

㉕同㉓第 369 页。

㉖同㉓第 390 页。

⑫同⑬第 395 页。

⑬同⑬第 409 页。

⑭同⑭第 282、283 页。

⑮同⑮第 202 页。

⑯《中国戏曲唱腔精选》第一卷第 46 页，河南文艺出版社，2000 年 10 月第 1 版，郑州。

⑰南师《赣剧青阳腔曲牌选编》，江西省戏曲研究所，1982 年 9 月，南昌。

⑱文国栋主编《川剧高腔曲谱》上下册，天地出版社，1997 年 4 月第 1 版，成都。

⑲黎建明《湘剧音乐概论》第 42~62 页，人民音乐出版社，1999 年 12 月第 1 版，北京。

⑳蒯卫华《昆曲商调曲牌曲腔关系研究》，中国艺术研究院 2008 届博士学位论文。

㉑以下有关赣剧青阳腔“驻云飞腔系”的阐述，多有南师《赣剧青阳腔曲牌选编》，谨此致谢。

㉒南师《赣剧青阳腔曲牌选编》第 11、12 页，江西省戏曲研究所，1982 年 9 月，南昌。

㉓同㉒第 15、16 页。

㉔同㉒第 16、17 页。

㉕同㉒第 18、19 页。

㉖同㉒第 21 页。

㉗同㉒第 23、24 页。

㉘同㉒第 25、26 页。

㉙同㉒第 26~28 页。

㉚同㉒第 28 页。

㉛同㉒。

㉜同㉒。

㉝同㉒。

⑭同⑬。

⑮同⑬。

⑯同④第 752 页。

⑰同⑮第 751 页。

第九章

综论

第一节 中国传统音乐结构的思维方式

第二节 中国传统音乐的创作方法

第三节 哲学基础

第一节

中国传统音乐结构的思维方式

——写意为主，写意中的写实

一、写意

写意，原本是所有艺术的共同特征。因为无论任何艺术作品都是经过艺术家对现实生活的观察、提炼，按照艺术家的主观意向进行取舍，运用该艺术门类所特有的艺术手段对现实生活作选择性表现的。然而，由于西方古典派艺术提倡写实，以模仿再现现实生活为主旨，所以，写意就成了中国传统艺术（包括传统音乐）的一大特色。

写意作为中国画的一个画派，曾有许多画家、艺术家、文艺理论家对之进行过论述。在艺术实践中，除中国画之外的其他中国传统艺术形式（包括传统音乐）也贯穿着这一美学原则。写意作为一种美学原则，主要有形与神、意与象这两对美学范畴。

（一）形与神

先秦《周易·系辞》中，从哲学的角度运用了“神”这个范畴，“神”大致有三种意义：一是指变化的规律，有变化莫测的意思，如“故神无方而易无体^①”，“阴阳不测之谓神^②”等；二是有神明、神奇、神妙之意，如“神而明之存乎其人^③”，“于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情”，“神而化之，使民宜之^④”，“精义入神，以致用也^⑤”，“穷神知化，德之盛也^⑥”等；

三是指思维的想象力，如“易，无思也，无为也，寂然不动，感而遂通天下之故……唯神也，故不疾而速，不行而至^⑦”等。

汉代，“神”往往与“形”作为一对范畴来论述，并且主要是用了来论述人的内在精神与外在形体之间的关系。司马谈在《论六家要旨》中说：“凡人所生者神也，所托者形也。神大用而竭，形大劳则敝，形神离则死。……由是观之，神者生之本也；形者生之具也^⑧。”

《淮南子》从道家养生论的角度阐发了形、神、气三者之间的统一关系，曰：“夫形者，生之舍也；气者，生之充也；神者，生之制也。一失位则三者伤也^⑨。”在形神关系上，《淮南子》强调神的主导作用，“心者形之主也，而神者心之宝也^⑩”，“以神为主者，形从而利，以形为制者，神从而害^⑪”，认为神是形的主宰，如果形一味满足于声色之乐，而失去精神的主宰作用，那么就会给人带来危害。《淮南子》在阐发养生论的同时，也涉及了一些艺术问题，如“画西施之面，美而不可悦；规孟贲之母，大而不可畏，君形者亡焉^⑫”，这里的“君形者”是指主宰形的神。形与神这对范畴，在汉代已明显地表现出从哲学范畴向美学范畴转化的趋势。

魏晋南北朝时期，形与神作为一对美学范畴，被广泛运用在人物品藻和艺术创作、鉴赏。刘邵《人物志·九征》说：“夫色见于貌，所谓征神，征神见貌，则情发于目^⑬。”《世说新语·赏誉》则有：“神姿高彻^⑭”，“神怀挺率^⑮”、“风神调畅^⑯”、“风神清令^⑰”的说法。这里的“神”要求的是内在精神与外在形态的一致，养生和人格的统一，成为现实理想人物美的重要特征。

在艺术方面，王僧虔《笔意赞》认为：“书之妙道，神采为上，形质次之^⑱”；陆机《演连珠五十首》中对文学提出了“应事以精不以形，造物以神不以器^⑲”的要求。这里，“形”与

“神”完全是作为美学范畴了。顾恺之指出：“凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者，以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趋失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一象之明昧，不若悟对之通神也^{②①}。”据曹利华的研究，这里阐发了“以形写神”的三层意思：一是“以形写神”而空其实对则“传神之趋失矣”；二是“以形写神”但“对而不正则小失”；三是“以形写神”最佳是“悟对之通神”^{②②}。由此可见，魏晋南北朝，“形”与“神”不可分割的统一体。“神”包含人的内在精神情感和人的外在神姿、神采两个方面，因此，“神”本身就体现出一种“形”，“形”也是指有“神”的“形”。

唐代美学家张彦远则提出“气韵生动”，“形似之外以求其画^{②③}”，也就是说，重要的是把“神韵”生动地表现在画面上，而不是表面的形似。所以，即使在画面上牺牲了事物的形和色，象征地表现出事物的本质生命才是重要的。不仅绘画如此，其他艺术形式亦然，如果没有理解事物的本质和生命的心，展现其“神”，那么，即使在“形”上下了再大的功夫，也不可能成为真正的艺术。

明末琴家徐上瀛《溪山琴况》的二十四况中，前九况“和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅”所体现的精神，就是徐上瀛要求琴乐具备的况味、情趣，是“神”；后十五况“丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速”，是他认为的琴声应有的状况、意态，是“形”。神是统帅，故论形而有“神”贯穿其中；但“神”不能离形，故论神而后尚需论形。二十四况正体现了“神”与“形”之间的内在联系。

清代词曲家徐大椿在《乐府传声》中指出：“唱曲之妙全在顿挫。必一唱而形神毕出，隔垣听之，其人之装束形容、颜色气象及举止瞻顾宛然如见，方是曲之尽景^{②④}。”此论要求以顿挫之

法使歌唱中所表现的人物“形神毕出”。

（二）意与象

先秦，孟子说：“说《诗》者不以文害辞，不以辞害志，以意逆志，是为得之^{②4}”，在美学上第一次提出了“意”的范畴。这对中国传统音乐，尤其是古琴美学思想有一定影响，从《韩诗外传》到《溪山琴况》，“意”一直是古代琴论十分重要的范畴。

《老子》中说：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物^{②5}”。这说明“道”、“物”、“象”有着密切的关系，“道”在恍惚变化中产生“象”和“物”。“物”是一种眼睛看不到而又确实存在的“物”，带有明显的物质性；“象”是一种似有似无的“物”，带有明显的不确定性。“象”这种特征为它从哲学范畴转化为美学范畴打下了基础。

《周易·系辞传》对“象”作了如下阐发：“《易》者象也，象也者像也^{②6}”。并提出了两个十分重要的观点：一是“立象以尽意^{②7}”，一是“象其物宜^{②8}”。《易传·系辞上传》说：“子曰：‘书不尽言，言不尽意’。然则圣人之意其不可见乎？子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神^{②9}。’”这里的“言”是指运用概念的语言，“意”是意思、意味、意旨之谓，“象”即形象。“言不尽意”是说语言不能把事物的意思完全表达出来，因此需要“立象以尽意”，以形象来表达哪些难以意会和言传的思想情感。《系辞上传》又说：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象^{③0}”。《系辞下传》还说：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情^{③1}。”这里阐述了“象”的来源，首先是广泛、深入地观察自然和社会现象，领会其中精微深奥的意思，然后用合适的形象把

它表现出来。《易》就是以这样的卦象来“通神明之德”、“类万物之情”。并且提出了“天象”和“物象”的观念。这种“物象”的观念，使“物象”本身获得了很强的民族象征性和地域文化的象征性。这种观念渗透在所有有关“象”的理解里。比如音乐，它的感情呈现方式被名之曰“乐象”。《乐记》说：“乐者，心之动也。声者，乐之象也。文采节奏，声之饰也。君子动其本，乐其象，然后治其饰^③。”因此，音乐是一种象，“清明象天，广大象地，终始象四时，周还象风雨”^④，“乐者，所以象德也^⑤。”“广其节奏，省其文彩，以绳德厚。律大小之称，比终始之序，以象事行^⑥”。《左传·襄公十八年》还记载着这样一件事：“晋人闻有楚师，师旷曰：‘不害。吾骤歌北风，又歌南风，南风不竞，多死声。楚必无功。’”^⑦北方的歌曲象征晋，南方的歌曲象征楚，以北方音乐压倒南方音乐，则可预期战争胜负，可见音乐所具有的象征力量之大。音乐的审美内涵也正因为这种“象”的意义而得到了充分揭示。

汉代韩婴《韩诗外传》第五卷第七章说：“孔子学鼓琴于师襄子而不进。师襄子曰：‘夫子可以进矣。’孔子曰：‘丘已得其曲矣，未得其数也。’有间，复曰：‘夫子可以进矣。’曰：‘丘已得其数矣，未得其意也。’有间，复曰：‘夫子可以进矣。’曰：‘丘已得其意矣，未得其人也。’有间，复曰：‘夫子可以进矣。’曰：‘丘已得其人矣，未得其类也。’有间，曰：‘邈然远望，洋洋乎，翼翼乎，以作此乐也。黯然而黑，几然而长，以王天下，以朝诸侯者，其惟文王乎。’师襄子避席再拜曰：‘善！师以为文王之操也。’故孔子持文王之声，知文王之为人。师襄子曰：‘敢问何以知其文王之操也？’孔子曰：‘然，夫仁者好韦，和者好粉，智者好弹，有殷勤之意者好丽。丘是以知文王之操也。’传曰：‘闻其末而达其本者，圣也。’^⑧”，这里总结了器乐演奏与鉴

赏的经验，归结为：得其曲、得其数、得其意、得其人、得其类的渐进过程。并且提出了“意”的范畴，与“数”（形式结构）、“人”（为人）、类（形象、形体仪容）相关，而属明确的美学范畴。

魏晋玄学从认识论的角度发挥了《易传》中“意”、“象”、“言”的观点，提出了“得意忘象”、“得象忘言”的命题。王弼在《周易略例》中说：“夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻言以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。……是故，存言者非得象者也；存象者非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非象也；言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。然则，忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。^{③⑧}”这里既肯定“意以象尽，象以言著，”“尽意莫若象，尽象莫若言”，又强调“忘象者乃得意者也，忘言者乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言”，提出了惟有超越“言”、“象”、才能得“意”的认识论、方法论。

陶渊明“但识琴中趣，何劳弦上声^{③⑨}”，则意在强调超越音声，追求弦外之意，把握音乐美之所在，这是老庄思想、魏晋风度与陶渊明个性相融合的产物，陶渊明以审美的态度对待人生，得意而忘形，也以审美的态度对待自然与艺术，得意而忘言。之后，“意”与“象”就作为音乐美学范畴而被广泛运用。如明末徐上瀛《溪山琴况》，既重诗意，情调必须意先于音，音随乎意；又不忽视音，认为用意必先练音，练音方能洽意。而意既然主要是主体之意，它就取决于演奏者的琴度，琴度又取决于人品，而人品则既与人的天性有关，又可通过陶冶、修养获得，并提出“意之深微”的命题，要求深于“神游”，得于弦外。

二、写意为主，写意中的写实

写意作为一种思维方式，在中国传统音乐美的创造中，主要体现在：写意为主，写意中的写实。它和欧洲古典乐派以来的专业音乐创作的不同在于：思维方式的出发点不同，过程不同，结果不同。

欧洲古典乐派以来专业音乐创作的思维方式，是以人（主要是作曲家）对现实生活的体验感受这一“实”为出发点，然后寻找与此相适应的音乐表现手段（旋律音调、节拍、节奏、调式、和声、音强、音色），使其形成符合一定规律性的曲式结构（如“快慢快、慢快慢”的三部曲式等），在其各部分按既定的或自己创造的规范来表现一定的“意”。这就是：以写实为主，写实中的写意。其结果是：专曲专用。

中国传统音乐创作的思维方式则以“写意”为出发点，当某一表演艺术家、歌唱者、演奏者，接到某一剧本、某一唱词、或对现实生活有所感而需要表达时，首先想到的是在既成的现有曲调中，有哪一腔调比较适合用来表现这一剧本、唱词、感受，也就是以概括性类型化的“意”为主。然后再根据人物的性格、气质、唱词、感情来对这一既成腔调进行改造，推敲唱词的句式、音乐的腔节、腔调、腔音列，甚至于每个字的字头、字腹、字尾，每个腔音的音高、音色、音强的变化，使之达到与其典型人物典型环境中的典型感受这一“实”相吻合。

中国传统音乐的美的创造似可借用孙过庭《书谱》中的一句话来概括，即：“情动形言，取会风骚之意；阳舒阴惨，本乎天地之心^④”。这上半句“情动形言，取会风骚之意”，指的是“情动于中而形于言”，像《国风》、《离骚》那样地写意、抒情，写其大意，追求不似之似，以情感人。下半句“阳舒阴惨，本乎天

地之心”，指的是要用“阳舒阴惨”富有变化、对比的乐音的高低、徐疾、抑扬、顿挫、上下、迟速、明暗等变化，来追求形式美；但是溯其源，则来自于宇宙，“本乎天地之心”，源于现实，表现现实。在这里，实际上也体现了以“写意”为出发点（“情动形言”），写意为主，像诗歌那样地写意、抒情（“取会风骚之意”），写意中的写实，讲究形式的对比统一，反映现实生活，表达客观世界作用于人的头脑所产生的内心感受（“阳舒阴惨，本乎天地之心”）。

在中国传统音乐中，最能代表“写意为主，写意中的写实”的思维方式特点的是戏曲音乐。其思维过程的顺序：首先是声腔、曲牌，它们作为一定的旋律框架，具有某种概括性的风格、感情的类型化特征。其次是角色行当，把需要表现的千千万万数不尽的人物，按其性别、职业、社会地位、品性举止归纳为生、旦、净、末、丑五大类。在此基础上继续细分；生分为老生、武生、小生，老生又分文老生、武老生，小生分文小生、武小生、穷小生；旦分正旦（青衣）、闺门旦、神仙旦、武旦、花旦、彩旦、老旦；净分大花脸（正净）、二花脸（武净）、白脸；末有带髯髯、带白髯的；丑包括文丑、武丑、小丑。各种行当有不同的发声方法、音色、音域、行腔、润腔方法，在唱腔方面，体现了人物的类型化特征。再次，就是在细致分型的基础上，针对具体角色进行具体分析、处理，如林冲、燕青、武松虽然都是武生，但性格不同，所以，其唱腔处理也有差别，林冲乃武中带文，燕青要武中带秀，武松则武中带狠。进而，还需根据人物性格、感情发展的不同阶段、不同层次，运用不同的板式、行腔，设计不同的唱段、唱句，甚至在同一唱句中的某一唱词、字，为表现感情的细微变化，还有大幅度的节奏伸缩和行腔起伏。这种方法的特点是先把音乐唱腔分成几大类，再按人物概括为几种类型，然

后再细致地层层类分，形成一个以简驭繁的分层系统。在这个系统中，前面的比较抽象，后面的一层比一层具体，直至找出每个角色、每个角色各种性格侧面、各感情发展的不同阶段、各唱段、唱句、词、字所独具的最细微的个性。每种类型都有自己特定的规式。前面层次较为抽象类型化的特点，被包融到后面层次较为具体的类型中去，成为后者的基础；后面层次较具体的类型，比前面层次的内容更为丰富，更个性化，但是不能离开前面的类型规范。它们是普遍与特殊、个别与一般的关系。由此可见，对传统戏曲人物音乐形象的刻画，是一个由抽象到具体、由写意到写实、写意中的写实的过成。这种过程也同样贯穿在民歌、歌舞音乐、曲艺音乐、词调音乐以及许多器乐曲的创作之中。

第二节

中国传统音乐的创作方法

——即兴创作与一曲多变运用

一、即兴创作

也许是由于对音乐社会功能理解和社会分工的一身多职的关系，在长期的中国历史进程中，作为传统音乐主体的民间音乐、文人音乐，经常是庶民百姓和文人士大夫直抒胸臆的一种艺术形式。因此，他们往往是有感而发，引吭高歌，即席吟唱，即兴鼓瑟弹琴。在职业、半职业的社班里，由于没有专职的词作家、作

曲家，所以，演员经常兼词作家、唱腔设计和作曲家于一身，择调创腔，即兴发挥，兴到情随，依字行腔，以腔传情。因此，即兴创作就成为中国传统音乐创作的一个重要方面。

根据《新格罗夫音乐和音乐家词典》中内特尔执笔撰写的“即兴条目”认为：即兴创作是“在音乐表演过程中汇总音乐作品的创造或者音乐作品的最终形成，它可能包括表演者对于作品的即兴创作，或者对一个已有框架的详细呈现或者调整，或者介于二者之间^④。”据查阅国内外相关文献资料，加上笔者的理解，认为：即兴创作应当是在表演过程中所进行的音乐创作，是表演与创作同时发生的过程，是创造性行为和成品同时发生的过程。

根据郭小利的研究成果^⑤，中国传统音乐的即兴创作具有随意性、非乐谱性、音乐表演行为与音乐成品呈现的同时性等三个特征。随意性，即：有感而发，音随心生，情至声随。正如华彦钧对《二泉映月》所作的解释，这是“依心曲”，“这首曲子是没有名字的，信手拉来，久而久之，就成了现在这个样子了^⑥。”非乐谱性，指的是这种音乐创作并不是事先做过周密的布局，将它用纸质的乐谱形式呈现出来，甚至于几经修改，然后才按谱演奏，而是没有乐谱地即兴演唱或即席演奏。音乐表演行为与音乐成品呈现的同时性，指的是音乐表演的行为过程就是音乐成品的呈现过程，是不再重复的“这一次”，也就是“只有这一次”。

在中国传统音乐的即兴创作中，虽然存在着自由式（不以某种直接腔调为依据而进行的即兴创作），框格式（以某一现成腔调为框架而进行的即兴创作），衍展式（以某一音乐主题为基础作引申、展衍而进行的即兴创作）等三种类型，但是主要的还是框架式类型，它成为大部分民歌、歌舞、戏曲、曲艺、器乐乐种和文人音乐、宗教音乐的即兴创作类型。

在长期的发展过程中，中国传统音乐即兴创作形成了传承、

变易、创新的三维模式。其中，传承是基础，只有掌握了某一种或几种传统音乐乐种的音乐形态特征、感情表达方式和风格神韵之后，才有可能作即兴变化、发展、创新。变易，是中间环节，以传承为基础，是传统通向创新、达到创新的中介。创新是其目标和结果，在中国传统音乐即兴创作中，每一次即席唱奏都是一次积极的音乐探索，通过多次的筛选、积累和出新，或者是依照旧框、创造新腔，或者是调整旧框、完善架构，或者是长期积累，反复推敲，形成流派。

总之，中国传统音乐的传承者们，把每一次即兴演唱演奏互动都作为一次创造性实践来对待，时演时新，时奏时新，时唱时新，处处出新，推动着中国传统音乐的往前发展。

二、一曲多变运用

在中国传统音乐创作中，“一曲多变运用”是一种比较普遍使用的形态呈现方法。也就是说，以一个腔调为基础，填上不同的唱词，或从表现不同乐思出发，对之进行旋律音调、节奏、板式、句式、腔句、正反调等变化，产生多种变体。以往学术界也有人称之为“一曲多用”，但考虑到这“一曲”在用的过程中，并非是一成不变的照旧搬用，现实音乐生活中也很难寻找出两个完全一样的腔调变体，所以，在此以“一曲多变运用”来表述似乎更为恰切。

（一）“一曲”的规式性

所谓“一曲”的规式性，指的就是该一腔调区别于另一腔调的特殊性。如第三章至第九章所述，对于中国传统音乐的腔调来说，无论是腔音列、腔节，或是腔韵、腔句，都有其规式性。在一些比较古老而成熟的乐种（如昆曲、京剧等）中被称为程式性，即：“立一定之准式以为法^④”。但在大多数情况下尚未形成

严格的“法式、规程”，所以，在此统称为“规式”，即约定俗成的规范样式和基本框架，正如王骥德在《曲律》中说的：“乐之筐格在曲，而色泽在唱^⑤”。这个“曲”就是基本曲调框架。

在中国传统音乐的声乐作品中，基本曲调框架的规式性与词调的格式是紧相关联的。词调的格式是“调有定句，句有定字，字有定声”，与此相适应的，基本曲调框架的规式性是：腔调有相对固定的腔段，腔段有相对固定的腔句，腔句有相对固定的腔节、腔韵，腔节、腔韵有相对固定的腔音列、腔音。由于中国传统音乐的器乐作品与声乐作品关系密切，所以，其腔调的规式性与声乐曲的规式性也大致相同。

只是在各基本曲调框架内，这种规式性还有层次的区别。例如：在腔音列中，有民族性典型腔音列、地域性典型腔音列、乐种性典型腔音列、流派性典型腔音列等区别，因此，当一个腔调在不同民族、不同地域、不同乐种、不同流派中运用时，分别就有不同的腔音列规式性。又如：在腔系中，有民族性腔系、地域性腔系、体裁性腔系、乐种性腔系、流派性腔系、腔套性腔系等，当一个腔调及其变体在不同民族、不同地域、不同体裁、不同乐种、不同流派、不同腔套中运用时，也分别会有不同的腔句、句式、腔节、腔音列的规式性。

无论这些规式性有多大的区别，或者有多少层次，但是，作为“一曲”及其变体，这些规式性就成为“这一曲”区别于“另一曲”的标识，也成为联系“这一曲”及其变体的纽带。没有了规式性，也就不存在“这一曲”及其变体了，或者转化成“它一曲”了。

（二）“多变运用”的变易性

“多变运用”的变易性，指的是在运用一个基本曲调框架来表达多种乐思的过程中，对其腔音、腔音列、腔节、腔韵、腔句

等方面所进行的变化。

在变易原因方面，有内容、感情性变易，民族性变易，地域性变易，乐种性变易，流派性变易，情绪、生理性变易等。

在变易原则方面，有重复与变化重复原则、对仗原则、对比原则、展衍原则、起平落原则、起承转合原则。

在变易手法方面，有重复法（含严格重复，换头、换尾、合头、合尾、叠字、垛句等变化重复）；变奏法（含：板式、节奏变奏法、旋律变奏法、递增递减的数列节奏变奏法、移宫换调变奏法）；展衍法（含：引申式展衍、承递式展衍）；集联拆穿法（即：集曲、联套、拆句交错、穿插连体）；变腔法（含：音区变换法、伴奏乐器定弦变换法、调式变换法）等。

虽然花样翻新，五彩缤纷，但是在基本腔调及其各种变体之间，总能寻探出诸多联系，是在一定规式性基础上的变易。所谓“戴着脚镣的舞蹈”，一旦将这脚镣抛弃，完全打破既成框架，不顾这既定的规式性，反倒是跳不起来，唱不舒畅、奏不顺手了。这就是“一曲”与“多变运用”的辩证关系。

三、中国传统音乐结构思维方式、创作方法的特点——渐变

中国传统音乐结构及其思维方式、创作方法的最显著的特点，就是渐变。

（一）结构内部的渐变

结构内部的渐变，指的是在结构内部各个结构层次变化的量的逐渐变化和过程的圆融与柔和。

在结构原则方面，中国传统音乐与欧洲音乐的差异在于：前者强调统一，后者强调对比。中国传统音乐偏重于采用在统一基础上呈现对比的原则，常以渐变的方式来展开乐思，讲求自然、顺畅的变化。欧洲音乐偏重于采用在对比的基础上完成统一的原

则，常用突变的方式来展开乐思，追求鲜明、强烈的对比。

在一个音的构成以及音与音之间的连接方式上，中国传统音乐中，“带腔的音”的音过程常有音高、音色、音强的变化，音与音之间常用“腔”把两个点连接起来，呈现出曲线状、弧线状，体现了渐变原则。欧洲音乐中，乐音本身构造的稳定性，音与音之间由点到点的跃进式、直线性状态，体现了突变原则。

在两个以上乐音的组合方面，中国传统音乐的腔音列以大二度、小三度连接为基础，以三音列的并置为特点，强调其连贯性和色彩性。欧洲音乐则常由几个乐音组成一个动机，以动机在不同音区、不同调性上重复、模进、变形，来展开乐思，是动机在横向、纵向上的跳跃变化。

在旋律展开手法方面，中国传统音乐较多采用以某一腔调为基础，用加花、添眼、换头、展衍等手法来展开乐思，基本上是一个腔调在横向上逐渐变化。欧洲音乐则强调段落之间的对比，常用由不同音乐素材构成的段落对比来推动音乐发展。在各个腔调或腔段内部，中国传统音乐常用鱼咬尾、连环扣、句句双、展衍等线性渐进、蜿蜒游动、自由绵延式的手法来展开乐思。欧洲音乐（尤其是器乐作品）常以不同的音乐主题和调性的对比来推动段落内部的音乐发展。

以单腔调叠体和多腔调联体为基本形式的中国传统音乐的腔套，其结构布局的特点是强调统一，有贯穿性的腔韵、节奏型，在统一的基础上逐步变化，展开乐思。结构类型以更为讲究联系、统一的“起、承、转、合”为主，即使是类似于欧洲音乐三部曲式那样的“起平落”类型，也与欧洲音乐 ABA 式不同，或者为 ABC 式，或者为 ABA¹ 式，B 与 A 之间的对比往往较为模糊，具有较多的内在联系。以三部曲式（ABA）为代表的欧洲音乐曲式则强调对比，在对比基础上完成统一；其变奏曲也包含

展开式的变奏，在整体布局上隐伏着三部曲式的结构框架。

在中国传统音乐的大、中、小腔套中，其速度的快慢组合、板式的散整连接虽然多种多样，既有以散板为开始，接以慢板、中板、快板，最后以散板结束的，也有散、整、慢、快交错的，但是较为普遍的是“散—慢—中—快—散”布局，呈现出渐变的大趋势。欧洲音乐中的三部曲式或组曲，常用的是“快—慢—快”或“慢—快—慢”的速度布局，强调速度的对比和突变。

在调式结构和调转换方面，中国传统音乐以无半音五声音阶为基础，音级之间以大二度、小三度连接为主，即使有近似于小二度的连接，但是这二度音程之间成150音分或近似150音分的距离，属于中二度或近似中二度，而没有导音倾向性，各种调式也不像欧洲大小调体系那样地强调各音级的功能性；移宫换调时，经常采用“变宫为角”（往上方五度调转换）、“清角为宫”（往下方五度调转换）的手法，过渡自然顺畅。欧洲音乐的大小调体系强调调式的导音倾向性和功能性，亦即强调调式各音级之间调性之间的力度关系、对比关系，转调时调性对比鲜明。

（二）结构的历时性渐变

结构的历时性渐变，指的是中国传统音乐中，同一腔调虽然有民族性变易、地域性变易、乐种性变易、审美性（流派性）变易、感情内容性变易、情绪生理性变易等，但是，在比较长的时间段内，仍然保持着量的渐变，并没有达到质的突变。虽然历经二百年或者更长时间的变易，西皮、二黄还是京剧的主要声腔，【春调】腔系依然是各地民歌的主要腔系，各宫调曲牌及其联套仍旧是昆曲的主要组成部分。

昆曲，产生于元末明初江苏昆山一带，系由南曲与当地民间音乐相结合衍变而成。明嘉靖（1522～1566）、隆庆（1567～1572）年间，魏良辅、梁辰鱼、过云适、张野塘等人对之进行改

革，创“水磨腔”以来，虽经 400 多年，衍化出南昆、北昆、湘昆、永昆等多种风格的昆曲流派，在京剧、川剧、湘剧、婺剧、祁剧、赣剧、桂剧、柳子戏等剧种中，根据各剧种风格特点进行变化改革而保留着它的部分唱腔和器乐曲牌，但是这些流派、剧种中各相对应的相同曲牌，仍具有较为统一的曲调框架而形成同一的昆曲各宫调腔系，体现了在渐变中所保留的共性。

【春调】腔系，来源于江南一带的唱春活动，后来传遍东西南北，形成民族性春调腔系、地域性春调腔系、体裁性春调腔系、乐种性春调腔系、流派性春调腔系、腔套性春调腔系等。几百年来，在全国各地虽然五彩缤纷，花样翻新，但是，仍能寻出它们在腔音列、腔韵、主要腔句落音、腔句等方面的联系。这也说明了贯穿在各个层次的变易仍属渐变性质，万变不离其宗。

西皮、二黄这两个声腔系统伴随着京剧的历史而形成和发展。自清代乾隆五十五年（1790 年）徽班进京，二百余年以来，历经众多优秀表演艺术家的艺术创造，出现了多种多样的板式，性别、气质、性格各异的行当唱腔，各具音乐风格特点的流派唱腔，剧情内容、思想感情细致生动的剧目唱段，虽然润腔、行腔不断丰富，旋律音调、唱腔结构幅度多有变化，加上京二胡等伴奏乐器，但是西皮、二黄各自作为一个声腔系统，它们都保留着共同的特点：各板式的基本调式相同；各板式的旋律起伏线和骨干音基本相同或大同小异；各板式每句唱腔的基本幅度大致相同；同腔各板式每句唱词第一字和最末一字的起落腔位置相同，西皮为眼起板落、二黄为板起板落；各板式除导板、回龙为单句体之外，各板式均为由上下句构成一个基本腔段。也就是说，皮黄声腔的行当唱腔、流派唱腔、剧目唱腔的“变”都是在“渐变”，都是在“量变”，并没有突破其基本框格的“突变”、“质变”。

对于中国传统音乐结构的这种渐变特点，借用梅兰芳、程砚

秋的话是十分恰切的说明。梅兰芳说：“移步不换形^{④⑥}”。这虽然是对他自己毕生艺术经验的总结，但同时也是对包括梅兰芳所创作的梅派唱腔在内的中国传统音乐结构发展变化规律的概括，也即黄翔鹏所指出的：“传统音乐根据自己口传心授的规律，不以乐谱写定的形式而凝固，即不排除即兴性、流动发展的可能，以难于察觉的方式缓慢变化着，是它的活力所在，这就是‘移步不换形’的真谛^{④⑦}。”程砚秋说：“守成法，要不拘于成法；脱离成法，又要不背乎成法^{④⑧}。”提倡以“成法”为依据，进行变化发展，但是这种变化是在传统“成法”基础上的渐变。只有这样才能符合中国传统音乐的发展规律，才能得到群众的首肯。正如程砚秋自己说的：“以我个人的经验来说，我感到京剧的腔调本来很简单，但改腔时要在原来的基础上慢慢地给它变化、发展，这样观众容易接受。……创腔时总要慢慢的变化、发展，先改变一点，观众觉得新鲜但不陌生，再改一点，又与以前不同；慢慢地发挥，以后就可以什么都引进来，又新奇、又熟悉、又好学、又好听。这就是观众的心理^{④⑨}。”

在继承中发展，发展必须以继承为基础，循序渐进，蜿蜒流动，顺畅自然，这就是中国传统音乐结构变化的规律。

第三节

哲学基础

——“道生一”、“三生万物”与“中庸之道”

中国传统音乐结构的哲学基础当与道家、儒家哲学思想相关

联，即：“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和^⑤。”“中庸之为德^⑥”的“中庸之道”。

一、“道生一”

“道生一”，就是“道”为本，“一”为基。

“道”，作为中国哲学的一个基本范畴，王蒙指出：道，指的是“一个包罗万物万象众生众灭万世万有的同一的本质、规律、道理、法则、过程、道路、同一性。这个本质就是道。为了与一般的各种具体的道相区别，我们有时称之为大道^⑦。”据王蒙的阐释，老子所谓的“道”有三大特征。“第一，惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。”“第二，……它追求的是概括与统一。其一是存在与本质的统一。……其二是大道的本体、本容与本源的统一。……其三，它统一了道、德、天、自然等概念，一而同之，强调了它们的同一性与唯一性。……其四，它忽略了、超越了物与心、客观与主观、有神论与无神论的差别，也统一了人们对于世界与人类的基本认知。第三，老子的这些认识，既是先验的也是概括的与经验的。他自以为可以超越先验与经验的分野，超越（宗教）信仰、哲学、审美以及与逻辑论证的差别。它凸显了中国式的整体的一揽子的思维方法^⑧。”

作为一对范畴，中国古代多有关于“道”与“器”的论述。

先秦，《周易·系辞上传》曰：“形而上者谓之道，形而下者谓之器^⑨。”认为“道”是形而上的抽象的规律、原则、道理等；“器”是形而下的具体的天地、动植物、器械等。

唐代，孔颖达在《周易正义》说：“道是无体之名，形是有质之称。凡有从无而生，形由道而立。是先道而后形，是道在形之上，形在道之下，故自形外已上者谓之道也，自形内而下者谓

之器也。形虽处道器两畔之际，形在器不在道也^⑤。”提出了先“道”后“器”的观点，“道”是无体的名称，“形”是有质的名称，先有“道”而后有“形”，这就是“无中生有”的命题。

据张立文研究，“‘道’与‘器’真正作为一对哲学范畴而受到重视则在宋明时期，理学各派按照他们对‘理’与‘气’、‘心’与‘物’的关系的理解，对‘道’与‘器’的关系作出了不同的规定。程、朱学派以‘理’为其哲学逻辑结构的最高范畴。故以形而上之‘道’为‘理’^⑥。”

程颐以“理”与“气”喻“道”与“气”，认为，阴阳是“气”，是形而下之“器”；“道”则是形而上的“理”。他说“离了阴阳更无道，所以阴阳者是道也。阴阳，气也。气是形而下者，道是形而上者。形而上者则是密气^⑦。”

朱熹用“道”与“器”的关系来说明“理”与“气”的关系，认为：“太极便与阴阳相对，此是形而上者谓之道，形而下者谓之器^⑧。”“太极形而上之道也，阴阳形而下器也^⑨。”并且用“道”与“器”、“形而上”与“形而下”喻“理”与“气”。他说：“阴阳，气也，形而下者也；所以一阴一阳者，理也，形而上者也。道即理之谓也^⑩。”主张“道”是所以阴阳者，而“道”非阴阳。他说：“至于《大传》既曰‘形而上者谓之道’矣，而又曰：‘一阴一阳之谓道’，此岂真以阴阳为形而上者哉！正所以见一阴一阳虽属形器，然其所以一阴一阳者，是乃道体之所为也^⑪。”主张“道在器中”、“道器为一”，“道”必依“器”而有顿放处。他说：“愚谓道器之名虽异，然其实一物也。故曰吾道一以贯之。……愚谓道器一也，示人以器，则道在其中^⑫。”朱熹的学生陈淳又提出“道亦器，器亦道”，注意二者之间的联系，以明确形而上、形而下的区别。陈淳说：“其实道不离乎器，道只是器之理。人事有形状处都谓之器，人事中之理便是道。道

无形状可见，所以明道曰：‘道亦器也；器亦道也’。须著如此说，方截得上下分明^③。”

王夫之则主张将“道”与“器”形而上、下说和“道”与“器”一体论结合起来，既论证其分二相对，又论证合一不离，从而把“道器”论提高到一个新的水平。他说：“天下惟器而已矣。道者器之道，器者不可谓之道之器也。无其道，则无其器，人类能言之。……无其器，则无其道，人鲜能言之，而固其诚然者也^④。”

在中国传统音乐结构中，“道生一”的“道”，应当是客观现实对于人的主观的刺激，引起人的情感反应。所谓“乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也^⑤。”这里的“人心之感于物”就是“道”之本。由此“生一”，而产生音乐结构的基本框架，于是有了“一”之基。《乐记》中说：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐^⑥。”这段文字实际上将“道”为本、“道生一”、“一”为基的过程和内涵作了明确的阐述。即：音的产生，缘起于人有能够产生思想感情的“心”。人的思想感情的激动，是外界事物给予影响的结果，这就是“道”为本。受外界事物的影响使感情激动起来，以“声”的形式表现出来，这是“道生一”，由“道”产生一种“声”。“声”在互相应和之中，显示出变化，长短、徐疾、高低、繁简、轻重、明暗变化的“声”，按照一定的规律组织在一起，叫做“音”。把“音”按照一定的结构关系演奏起来，加上舞蹈，就叫做“乐”（此“乐”为音乐与舞蹈相结合的综合体，是为某一体裁形式、某一腔调的基本形态，“一为基”）。

二、“一生二，二生三，三生万物”

“一生二，二生三，三生万物”，体现了“一与多”、“有限与

无限”的哲学命题。

首先，是“一”为基。

老子曰：“昔之得一者：天得一以清，地得一以宁，神得一以灵，谷得一以盈，万物得一以生，侯王得一以为天下贞^{⑥7}。”按照王蒙的阐释，“大道的特点是它的唯一性、统一性、完整性、一元化，所以大道即一。自古以来，得到而这个伟大的一的主体当中，如果天得到了这个一，天就清晰明朗了。地得到了这个一，地就平安稳定了。众神得到了这个一，众神就灵验了。山谷、谷地得到了这个一，就充盈丰满了。万物得到这个一，就有了自身的存在与形成了。侯王得到了这个一，就可以成为天下的标杆了^{⑥8}”。

笔者认为，对于中国传统音乐结构来说，可以加一句：“乐得一以成。”即：乐得到了这个一，乐就可以“成人”、“成形”、为基。“成人”者，孔子曰：“兴于诗，立于礼，成于乐^{⑥9}。”诗可以使人振奋，礼使人在社会上能站得住，音乐使学业得以完成，使人完美高尚。“成形”者，乐得到了这个一，乐的腔调的基本形态能够得以形成。在中国传统音乐的“乐”中，“一”是基，“一”是源，“一”是归。源一，释一，归一。

“一”是源。中国传统音乐结构的诸多要素都源于“一”。

“一”拍子，源于唱词的板式，均以一板为基础，由X，生出XX，XXX，XXXXX，XXXXX|XXX|。

“一”基础腔音列，由大二度、小三度连接而成的腔音列，由sol—la—高音do，变化出la—高音do—re，还有do—re—mi。

“一”原型基因，童忠良用他创用的“集合原型乐理求解法^{⑦0}”求出徵类色彩三音列为中国传统音乐五声调式的原型基因，其始列音为基础音列的第一音sol，它与徵类色彩三音列sol、la、高音do各音所构成的音程依序为：“0，2，5”个半音；

由原型基因派生出逆反型基因和衰减基因；羽类色彩三音列为逆反型基因，其始列音是羽类色彩三音列的音程冠音高音 re，它与羽类色彩三音列 la、高音 do、re 各音所构成的音程依序为：“5，2，0”个半音；以两个大二度的连接为材料的“宫、商、角”，含两个大二度与一个大三度的衰减基因，是一个“倒影相等集合”，无论是以“宫”为始列音，或者是以“角”为始列音，它们的音级都是“0，2，4”^①。

“一”原型腔韵，基本腔韵为中音区的中腔韵，由此派生出高音腔韵、低音腔韵、长腔韵、短腔韵和截韵。

“一”种基本句式，“一”种曲调框架的基本形态。

“一”种基本音色——自然音色。贵人声，重自然，以包括人声在内的自然音色为基础，其余音色都是对这自然音色的模仿、变易或追寻。

以上许多变体，都是对“一”的诠释，为“释一”。最终又是“归一”，回归于一体，回归于“一”。各种腔套，各种腔系，各种流派，各乐种，各地域支脉，各民族风格，万变不离其宗，全部都归于中华民族多元一体这个“一”。

第二，是“一生二，二生三，三生万物。”

根据张立文的研究^②，“殷商之际的《周易》中，已含有冲突观念的萌芽。到了春秋战国时代，提出了‘物生有两’和‘一体而两分’的思想^③。”

史墨在《左传》中说：“物生有两，有二，有五，有陪贰。……故《诗》曰：‘高岸为谷，深谷为陵。’^④”这里的“物”是事物或统一物，“两”即相反、相对，由两而引申为贰，有下逆上的意思，高岸与深谷、深谷与山陵是相互转化。

老子提出“道生一，一生二”，是以“道”代替史墨的“物”，“一生二”则与“物生有两”有相似之处。从“二”出发，

老子对冲突互相转化也有所体认，提出了如下的诸多转化：“曲则全，枉则正，洼则盈，敝则新，少则得，多则惑^⑤。”

“一分为二”的思想，在《庄子》、《周易》、《吕氏春秋》中先后以“日取其半”、“太极生两仪”、“一体而两分”来表达。《庄子·天下》曰：“一尺之棰，日取其半，万世不竭^⑥。”《周易·系辞上传》曰：“易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦^⑦。”“分而为二以象两，卦一以象三^⑧。”《吕氏春秋》曰：“父母之于子也，子之于父母也，一体而两分，同气而异息^⑨。”

汉唐时期的先哲则较多注意合二为一。董仲舒说：“天之常道，相反之物也，不得两起，故谓之一。一而不二者，天之行也^⑩。”“是故古之人物而书文，心止于一中者，谓之忠；持二中者，谓之患^⑪。”

王充改造了董仲舒“凡物必有合”的思想，认为“合”就是冲突的结合、融合，从而产生新的事物。王充说：“夫天地合气，人偶自生也。犹夫妇合气，子则自生也^⑫。”“然天地、夫妇也，合为一体^⑬。”这里的“天地合气”、“夫妇合一”就是相对待两方的融合，从而和合为新事物^⑭。今人王蒙则说：“改革开放以来，哲学家庞朴提倡一分为三，既对立的两方面斗争的结果应该是第三个方面，新的方面，用王蒙的话来说是新一代的方面出现。……承认第三种情势、第三个方面出现的可能性与必要性这是一个巨大的飞跃。……我尊重一，并警惕一的僵局僵硬。我懂得二，并迎接二的挑战，琢磨二的协调的可能性。我欢迎三，并注意三渐渐成了一以后还有一、二、三的分化与万物杂多共生，情势会愈来愈复杂化^⑮。”这就是“三生万物”。

在中国传统音乐的各种结构层次和整体结构中，都存在以上这三种“一生二”的情况，即：“一生二”更倾向于“一分为二”，“一生二”更倾向于“合二为一”，由“一生二”到“二生

三”、“三生万物”。但同时，也都存在对待方的相互作用和冲突，即“没有对待冲突，就没有统一物；没有统一物，则对待的作用也就止息了^⑧。”

如前所述，在中国传统音乐的五声调式基因中，由原型基因这个“一”，通过逆反变化、衰减，“一分为二”生发出逆反型基因、衰减基因；但是，无论逆反型基因，或是衰减基因都与原型基因保持统一的因素。逆反基因以羽类色彩三音列的冠音为始列音，计算出它与各乐音所构成的音程之半音数，正好是原型基因的反向顺序，逆反型为“5，2，0”个半音，原型为“0，2，5”个半音。衰减基因的三音列框架由原型基因的纯四度（sol—la—高音 do）框架变为大三度（sol—la—si=do—re—mi，fa—sol—la=do—re—mi）框架，造成音程半音数的减少，由原型的“0，2，5”个半音衰减为“0，2，4”个半音，其中仍可寻出它们之间的联系。

在腔音列方面，如果说中国五声调式的原型腔音列是徵类色彩窄腔音列的话，那么，由此“一分为二”生发出羽类色彩窄腔音列、近腔音列；再“二生三”、“三生万物”，生发出徵类色彩宽腔音列、羽类色彩宽腔音列、大腔音列、小腔音列；进而出现减腔音列、增腔音列。并且通过各种不同的混融、交错、扩展、衰减，产生出众多的民族性典型腔音列、地域性典型腔音列、乐种性腔音列、流派性腔音列，甚至于曲目性腔音列，丰富多样，异彩纷呈。然而，它们都以大二度和小三度为基本生成因素，这就成了联系中国音乐体系各种腔音列的纽带。

在腔系中，由一个【春调】产生【孟姜女调】、【手扶栏杆】，再生发出【梳妆台】、【凤阳歌】、【四空仔】、【扬调】，由此进而产生【穿字梳妆台】、【西皮梳妆台】、【半妆台】、【金派梳妆台】，【四平调】、【慢四平】、【四平】、【快四平】、【反四平】、【高调反

四平】、【七字正调】、【七字高腔】、【七字低腔】、【七字哭腔】、【七字反】、【七字中管】、【扬调慢板】、【扬调中板】、【扬调连板】、【扬调垛板】、【二流】、【散板】、【苦禀】、【苦禀中板】、【连板】、【垛板】、【散板】等。这一系列的变化过程，是不断“一分为二”的过程，体现了“一生二、二生三，三生万物”的规律，所谓“万物聚合起来便是‘一’，分衍开来即是世界万物。因此，‘本一气也，生则为阳，消则为阴，故二者一而已矣。……故有一则有二，有二则有四’”^⑧。

在中国传统音乐的横向性“渐变”和历时性“渐变”，又体现了在“一生二”过程中对于“一分为二”的互相对待冲突、相互渗透融合关系的重视。朱熹赞成“万物莫不有对”，采纳“一物两体”，提出阴阳相对待而又同处在一个统一体中，认为：“天下道理，只是一个包两个”^⑨。“凡一事，便有两端”^⑩。“天下万物，未尝无对，有阴便有阳，有仁便有义……有动便有静”^⑪。方以智则提出了“合二而一”的命题，认为事物都有对待的“两端”，对待两端又交合、融合、“二而一”，他说：“曰有，曰无，两端是也。虚实也，阴阳也，形气也，道器也，昼夜也，幽明也，生死也，尽天地古今皆二也。两间无不交，则无不二而一者”^⑫。“交也者，合二而一也”^⑬。

中国传统音乐结构内部的横向渐变，无论是腔音自身或腔音与腔音的连接，都有音高、音色、音强的变化，使之变得圆融，高低两端交合自然。

由典型性腔音列构成的腔韵及其在各相对固定结构位置的反复出现，使各相对待的腔句、腔段犹如对待的“两端”那样交合、融合，“二而一”。

腔句之间常用“句句双”、“连环扣”、“鱼咬尾”等旋律手法来展开乐思；腔套内部常用一个腔调为基础，以加花、减字、添

眼、换头、合尾、展衍等手法来进行变化发展；使各结构个体（腔段、腔套）内部的各个对待的“两端”（腔节与腔节之间、腔句与腔句之间、腔段与腔段之间、腔调及其变体之间）又交合、又融合、“二而一”。

在大、中、小腔套的各部分板式、速度“散—慢—中—快—散”及其交叉的连接，“以变宫为角”“以清角为宫”的宫调转换，以定弦变换法和“借字”、“压上”相结合的腔调变体和宫调转换，都体现了前后、上下的交合、融合，前中有后，后中有前，前后交融，浑然一体。

中国传统音乐结构的历时性渐变，无论是民族性典型腔音列、地域性典型腔音列，或者是乐种性典型腔音列、流派性典型腔音列，最终都脱离不了中国音乐体系无半音五声音阶的大二度、小三度组合、连接，而没有半音连接，尤其没有导音倾向性，体现了中国音乐体系各民族之间的交合、融合、“二而一”。

腔调的基本形态及其各种变体之间，虽有多种由近到远的关系不同的层次性，并形成层次性腔系，如：以民族性典型腔音列、腔韵、起落音、句式、腔句为特征的民族性腔系；以地域性典型腔音列、腔韵、起落音、句式、腔句为特征的地域性腔系；以乐种性典型腔音列、腔韵、起落音、句式、腔句为特征的乐种性腔系；以流派性典型腔音列、腔韵、起落音、句式、腔句为特征的流派性腔系等。各层次之间，各层次内部都是不断“一分为二”，不断“一生二，二生三，三生万物”，但是，它们之间的每对相邻的两端，无论在腔音列、腔韵、起落音，或者是句式、腔句等方面，都具有诸多联系，体现了相对待两端的交合、融合、“二而一”。

三、中庸之道

中国传统音乐结构的渐变特点，还与儒家的“中庸之道”哲学观相关联，即：“中”为规，“执两用中”，以“中”为追求，以“中”为规范。

据张国庆研究，《尚书·盘庚》中篇，“盘庚在迁都前训导臣民要‘各设中于乃心’。这个‘中’字，顾颉刚先生译为‘中正’，王世舜同志译为‘正道’（《尚书·译注》），显然是一种值得肯定的美德，一种正确的德行。……《尚书》里‘中’的基本含义，可以在‘正确’（准确、得当）上统一起来”^③。孔子在《论语·雍也第六》中说：“中庸之为德也，其至矣乎！鲜民久矣^④。”“这里的‘中’即是前述正确之意，它也就是《论语·尧曰》里‘允执其中’的‘中’，杨伯峻先生释之为‘最合理而至不移’。而‘庸’即‘用’，所谓‘庸，用也’，其完整的表述是‘执两用中’，意即掌握住事物对立两端并在两端间选择、运用正确之点^⑤。”张国庆还从“义”、“时中”、“权”几个范畴论述了“执两用中”的思想原则、方法论原则。认为，“义”是“宜”，追求“中”的具体标准是礼、仁、善、贤、信、智、直等，各有其不同的适应面。“时中”，是要人们根据时代、环境和各种关系的变化发展去研究和把握彼时彼地的“中”，强调“中因时变，因时用中”。“权”，是权衡称量、通权达变的意思，既有近于“义”和“时中”的含义，又是对一切事物是否合于“中”的具体衡量判断，正如孟子说的：“子莫执中，执中无权，犹执一也。所恶执一者，为其贱道也，举一而废百也^⑥。”

中庸之道对情感表达方式的要求是“乐而不淫，哀而不伤^⑦”。也就是快乐而不至于毫无节制，悲哀而不致伤害身心。不走极端，安于常态。对音乐艺术的审美标准也是如此。《尚

书·舜典》载：“帝曰：夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲^⑧”。《左传·襄公二十九年》载：“请（吴公子季札）观于周乐。使工为之歌《周南》、《召南》，曰：‘美哉！始基之矣，犹未也，然勤而不怨矣。’为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，曰：‘美哉，渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？’为之歌《王》，曰：‘美哉！思而不惧，其周之东乎？’为之歌《郑》，曰：‘美哉！其细已甚，民弗堪也。是其先亡乎？’为之歌《齐》，曰：‘美哉！泱泱乎，大风也哉！表东海者，其大公乎？国未可量也。’为之歌《豳》，曰：‘美哉，荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？’为之歌《秦》，曰：“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也！其周之旧乎？”为之歌《魏》，曰：‘美哉，沔沔乎！大而婉，险而易行。以德辅此，则明主也。’为之歌《唐》，曰：‘思深哉！其有陶唐氏之遗民乎？不然，何忧之远也？非令德之后，谁能若是？’为之歌《陈》，曰：‘国无主，其能久乎？’自《邶》以下无讥焉。为之歌《小雅》，曰：“美哉！思而不貳，怨而不言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉！”为之歌《大雅》，曰：‘广哉，熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎！’为之歌《颂》，曰：‘至矣哉！直而不倨，曲而不屈；迺而不逼，远而不携；迁而不淫，复而不厌；哀而不愁，乐而不荒；用而不匮，广而不宣；施而不费，取而不贪；处而不底，行而不流。五声和，八风平；节有度，守有序。盛德之所同也。’^⑨”这里直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲、勤而不怨、忧而不困、思而不惧、乐而不淫、大而婉、险而易行、思而不貳、怨而不言、曲而有直体、直而不倨，曲而不屈；迺而不逼，远而不携；迁而不淫，复而不厌；哀而不愁，乐而不荒；用而不匮，广而不宣；施而不费，取而不贪；处而不底，行而不流。五声和，八风平；节有度，守有序，都是基于“中庸之道”

对音乐美的品鉴标准体现“执两用中”，以中为正，不偏不倚的中庸精神。

《礼记·典礼上》提出：“欲不可从，志不可满，乐不可极^⑩”。《乐记》说：“乐之隆，非极音也；食飨之礼，非致味也。^⑪”《礼记·中庸》中说：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。^⑫”都认为音乐之美不可超过限度，音乐形态以中正平和为宜，情感表达以中节适度为限。所谓“乐中平则民和而不流^⑬”。以中平之乐，培养谦和自守的道德人格。

汉代，刘向《说苑·修文》记载了孔子批评子路的故事，其主要原因也是由于子路未能领悟中庸的基本精神。孔子在批评子路的同时，指出：“夫先王之制音也，奏中声，为中节。……故君子执中以为本，务生以为基。故其音温和而居中，以象生育之气^⑭”。强调重视“中声”、“中节”，“执中以为本，务生以为基”，以温和居中的音乐来“象生育之气”。达到天地各安其位，万物生长发育，万事欣欣向荣，人世间充满蓬勃生气的境界。

在中庸之道的原则指导下，中国传统音乐腔调在礼的制约下达到“执两用中”的规范，“不偏不倚”、“无过无不及”。在抒情时，强调节制，“发乎情，止乎礼仪”，“乐而不淫，哀而不伤”，“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和”，“情见而意立，乐终而德尊”。中国传统音乐中，尤其是文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐和部分民间音乐中，都比较注意分寸感，讲究恰到好处，强调“含蓄、蕴藉”。荀子在《乐论》中所论及的音乐表现手段和音乐形式规律，是具有一定典型意义的。他说：“乐则必发于声音”，“使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心。”并且指出：“故乐者，审一以定和者也，比物以饰节者也，合奏以成文也。”此中的“审一以定和者”，指的是音乐之声必须“中”而不“淫”，审察、选择一个中声作为基础，确定宫音、主

音，用以产生其他各音；进而以这一中声为基础来组织众音，使乐思和谐展开。

由于以“中庸之道”为哲学基础的中国传统音乐结构，遵循着“执两用中”的规范，“不偏不倚”、“无过无不及”，所以，在其乐思展开过程中，无论是腔音个体、腔音与腔音之间的连接，腔音列的运用，或是旋律发展手法，板式、节奏、速度转换，都讲求“允执其中”，连贯舒畅，过渡自然，圆融和合。就像是打太极拳那样始终保持着圆形弧线，刚柔相济，方圆适度。又像是我国的书法艺术一般，行云流水，骨力追风，在横向的线的粗细、浓淡、曲直、刚柔的渐变中，表现出种种意趣、意境。

以“中”为规的中国传统音乐，在处理各个结构层次的规式性和可变性的关系中，循序渐进，在遵循规式中变易，在变易中继承规式。旋律直而不倨，曲而不屈；节奏宽而栗、大而婉；五声和，节有度，守有序；不追求华而不实、流而不中的外在的繁音促节，而在变化有度、平和中正的奏唱中抒情、写意，传承变易。

以上这种以“中”为规的原则已经成为中国传统音乐结构的主流。然而，主流并非全部，统治者的思想或主流的音乐结构观念、主流的艺术风格并不能等同于全民的思想或全民的音乐结构观念。尤其在边陲地区、山高皇帝远的边远地带，或者是少数民族居住、生活的山区或边远区域，由于封建统治鞭长莫及，封建伦理无法传播，“中庸之道”无法被平民百姓所接受，所以，也有许多不循以“中”为规，反其道而行之的，以奔放热情、坦诚、率真、粗犷、豪爽为追求的民歌、歌舞、曲艺、戏曲和民间器乐等。对此，应当以辩证的观点来进行客观分析，既看到中心地带，各个历史时期的主流意识、主流思想，又看到边缘地区、某些特定历史时期的非主流意识，非主流思想。只有这样，才能

避免以偏代全，杜绝主观片面，力求辩证客观。

总之，中国传统音乐结构以“道生一，一生二，二生三，三生万物”和“中庸之道”为哲学基础，体现了“道”为本，“一”为基，“万”为形，“中”为规的特点。

注释：

①《周易·系辞上传》黄寿祺、张善文《周易译注》第535页，上海古籍出版社，1989年5月第1版，上海。

②同①第538页。

③同①第563页。

④《周易·系辞下传》同①第572页。

⑤同④第581页。

⑥同④第581页。

⑦同①第553页。

⑧司马谈《论六家要旨》，洪修平《儒佛道哲学名著选编》第629页，南京大学出版社，2006年12月第1版，南京。

⑨《淮南子·卷一·原道训》，《诸子集成》第7卷《淮南子》第16页，上海书店影印出版，1986年7月第1版，上海。

⑩《淮南子·卷七·精神训》，同⑨第103页。

⑪同⑨第18页。

⑫《淮南子·卷十六·说山训》，同⑨第281页。

⑬刘邵《人物志·九征》，叶朗《中国历代美学文库》“魏晋南北朝卷（上）”第2页，高等教育出版社，2003年12月第1版，北京。

⑭《世说新语卷三·赏誉第八（上）》，同⑨第8卷《世说新语》第110页。

⑮《世说新语卷四·赏誉第八（下）》，同⑭第125页。

⑯同⑭第129页。

⑰同⑭第130页。

⑱王僧虔《笔意赞》，同⑬第478页。

①⑨陆机《演连珠五十首·其八》，同⑬第171页。

②⑩顾恺之《论画》，同⑬第367页。

③⑪曹利华《中华传统美学体系探源》第267页，首都师范大学出版社，1994年6月第1版，北京。

④⑫张彦远《论画六法》，同⑬“隋唐五代卷（下）”第307、308页。

⑤⑬徐大椿《乐府传声·顿悟》，历代曲话汇编·清代编》第二集第76页，黄山书社，2008年9月第1版，合肥。

⑥⑭《孟子·卷九·万章章句上》，同⑨《孟子正义》第377页。

⑦⑮老子《道德经上篇第二十一章》，同⑨老子《道德经上篇》第12页。

⑧⑯同④第579页。

⑨⑰同①第563页。

⑩⑱同①第543页。

⑪⑲同⑥。

⑫⑳同①第543页。

⑬㉑同④第572页。

⑭㉒《乐记·乐象篇》，叶朗《中国历代美学文库》“秦汉卷”第229页，高等教育出版社，2003年12月第1版，北京。

⑮㉓同③第228页。

⑯㉔《乐记·乐施篇》，同③第226页。

⑰㉕《乐记·乐言篇》，同③第228页。

⑱㉖《中国古代乐论选辑》第5页，中央音乐学院中国音乐研究所，1961年第1版，北京。

㉗㉙韩婴《韩诗外传·卷五·七》，同③第18、19页。

㉘㉚王弼《周易略例·明象》，同⑬第132页。

㉙㉛《晋书·九四·隐逸传·陶潜》，《二十五史》第二册第1522页，上海古籍出版社，上海书店，1986年12月第1版，上海。

㉚㉜孙过庭《书谱》，同⑬“隋唐五代卷”（上）第233页。

㉛㉝郭小利博士论文《中国传统音乐即兴创作教育研究》第21页，福建师范大学博士论文，2009年。

④②郭小利博士论文《中国传统音乐即兴创作教育研究》，福建师范大学博士论文，2009年。

④③张振基《阿炳无标题二胡曲的内容、素材来源及其艺术创作》，南京艺术学院音乐理论教研室编《民族音乐学论文集》，1982年5月第1版，第77页。南京。

④④《中国大百科全书·戏曲曲艺》第21页，中国大百科全书出版社，1983年8月第1版，北京。

④⑤王骥德《曲律·论腔调第十》，叶朗《中国历代美学文库》“明代卷”（下）第54页，高等教育出版社，2003年12月第1版，北京。

④⑥张颂甲《移步不换形——梅兰芳谈旧剧改革》，《进步日报》1949年11月3日，天津。

④⑦黄翔鹏《论中国传统音乐的保存与发展》，《中国音乐学》1987年第4期，北京。

④⑧程砚秋《创腔经验随谈》，《音乐建设文集》中册第975页，音乐出版社，1959年10月第1版，北京。

④⑨同④⑧第973页。

⑤⑩老子《道德经·下篇·四十二章》，《诸子集成》第三卷《老子道德经》第26页，上海书店影印出版，1986年7月第1版，上海。

⑤⑪孔子《论语·雍也第六》，同⑤⑩第一卷《论语正义》第132页。

⑤⑫王蒙《老子的帮助》第10页，华夏出版社，2009年1月第1版，北京。

⑤⑬同⑤⑫第86~88页。

⑤⑭《周易·系辞上传》，黄寿祺、张善文《周易译注》第563页，上海古籍出版社，1989年5月第1版，上海。

⑤⑮《系辞上传》第七，《周易正义》卷七，《十三经注疏》本。

⑤⑯张立文《中国哲学逻辑结构论》第194页，中国社会科学出版社，2002年1月第1版，北京。

⑤⑰《河南程氏遗书》卷十五，《二程集》，中华书局1981年，第162页。

⑤⑧ 《朱子类语》卷九十五。

⑤⑨ 《太极图书说解》，《周子全书》卷一，万有文库本。

⑥⑩ 《通书·诚上注》，《周子全书》卷七，万有文库本。

⑥⑪ 《答陆子静》，《朱文公文集》卷三十六，四部丛刊初编本。

⑥⑫ 《朱子类语》卷七十四。

⑥⑬ 陈淳《北溪字义》卷下，中华书局，1983年版，第39页。

⑥⑭ 王夫之《系辞外传》第十二章，《周易外传》卷五，中华书局1962年，第170页。

⑥⑮ 《乐记·乐本篇》中央音乐学院中国音乐研究所，1961年6月第1版第19页，北京。

⑥⑯ 同⑥⑮。

⑥⑰ 同⑥⑮第114、115页。

⑥⑱ 同⑥⑮第159页。

⑥⑲ 同⑥⑮第一卷《论语正义》第160页。

⑦⑩ 童忠良《集合原型的乐理求解》，载《中国音乐学》1989年第2期。

⑦⑪ 童忠良《五声调式基因论》，参见《对称乐学论集》第195~201页，上海音乐学院出版社，2009年12月第1版，上海。

⑦⑫ 张立文《中国哲学逻辑结构论》第229页，中国社会科学出版社，2002年1月第1版，北京。

⑦⑬ 同⑦⑫第229页。

⑦⑭ 同⑦⑫第229页。

⑦⑮ 同⑥⑮第558页。

⑦⑯ 《庄子·天下》同⑥⑮第580页。

⑦⑰ 同⑥⑮第556页。

⑦⑱ 同⑥⑮第548页。

⑦⑲ 《吕氏春秋·卷第九·季秋纪第九·精通》，同⑥⑮第6卷《吕氏春秋》第93页。

⑧⑩ 董仲舒《春秋繁露·天道无二》，洪修平《儒佛道哲学名著选编》第112页，南京大学出版社，2006年12月第1版，南京。

⑧同⑦。

⑨王充《论衡·物势第十四》，《论衡校释》卷三。

⑩王充《论衡·说日第三十二》，《论衡校释》卷十一。

⑪同⑤第 231 页。

⑫同⑤第 179 页。

⑬同⑤第 234 页。

⑭同⑤第 233 页。

⑮《朱子语类》卷七十九。

⑯《朱子语类》卷十三。

⑰《朱子语类》卷九十五。

⑱方以智《东西均》第 17 页，中华书局，1962 年版，北京。

⑲同⑩，第 24 页。

⑳张国庆《中国古代美学要题新论》第 3 页，中国社会科学出版社，1994 年 11 月第 1 版，北京。

㉑同⑤第一卷《论语正义》第 132 页。

㉒同②第 4 页。

㉓《孟子·尽心上》，同⑤第一卷《孟子正义》第 541、542 页。

㉔《论语·八佾》

㉕叶朗《中国历代美学文库》“先秦卷”（上），第 99 页，高等教育出版社，2003 年 12 月第 1 版，北京。

㉖同⑦第 270、271 页。

㉗《礼记·典礼上》，同⑦第 176 页。

㉘《乐记·乐本篇》，同⑦“秦汉卷”第 222 页。

㉙《礼记·中庸》，同⑦第 221 页。

㉚《荀子·乐论》，同⑦第 290 页。

㉛《中国文化精华全集·艺术卷》第 114 页，中国国际广播出版社，1992 年 5 月第 1 版，北京。

附录：中国传统音乐结构研究相关文献目录

一、专著

- 曾志忞编译. 乐典大意 [M]. 中国开明书店 1906 年版, 上海。
- 杨宗稷. 琴学丛书 [M]. 1911 年刻本, 北京。
- 童斐. 中原寻源 [M]. 商务印书馆, 1926 年版。
- 王季烈. 螭庐曲谈 [M]. 商务印书馆, 1928 年版。
- 吴梅. 顾曲麈谈 [M]. 商务印书馆, 1934 年版, 上海。
- 杨荫浏. 中国音乐史纲 [M]. 上海万叶书店印行, 1952 年版, 上海。
- 杨荫浏. 河北定县管乐曲集 [M]. 音乐出版社, 1956 年版, 上海。
- 杨荫浏、阴法鲁. 宋·姜白石创作歌曲研究 [M]. 音乐出版社, 1957 年版, 北京。
- 林谦三著、张虔译. 明乐八调研究 [M]. 上海音乐出版社, 1957 年版。
- 傅惜华编. 古典声乐论著丛编 [M]. 音乐出版社, 1957 年版, 北京。
- 中国戏曲研究院编. 中国古典戏曲论著集成 [M]. 中国戏剧出版社, 1959 年, 北京。
- 邱琼荪. 白石道人歌曲通考 [M]. 音乐出版社, 1959 年版, 北京。
- 刘吉典编著. 京剧音乐介绍 [M]. 音乐出版社, 1960 年 2 月版, 北京。
- 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编. 古琴曲集 [M]. 人民音乐出版社, 1962 年 8 月第 1 版, 北京。
- 福建省群众艺术馆等编. 南曲选集 [M]. 福建人民出版社, 1962 年 8 月第 1 版, 福州。

军驰、李西安编写．民族曲式与作品分析 [M]．音乐出版社，1964年6月，北京。

《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会、各省市自治区卷编辑委员会．中国民间歌曲集成各省市自治区卷 [M]．人民音乐出版社，中国 ISBN 中心出版。北京。

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、各省市自治区卷编辑委员会．中国民族民间器乐曲集成各省市自治区卷 [M]．人民音乐出版社，中国 ISBN 中心出版。北京。

《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会、各省市自治区卷编辑委员会．中国曲艺音乐集成各省市自治区卷 [M]．人民音乐出版社，中国 ISBN 中心出版。北京。

《中国戏曲音乐集成》全国编辑委员会、各省市自治区卷编辑委员会．中国戏曲音乐集成各省市自治区卷 [M]．人民音乐出版社，中国 ISBN 中心出版。北京。

王基笑．豫剧唱腔音乐概论 [M]．人民音乐出版社，1980年3月，北京。

肖炳编著．秦腔音乐唱板浅释 [M]．陕西人民出版社，1980年12月，西安。

高厚永．民族器乐概论 [M]．江苏人民出版社，1981年6月，南京。

常静之．常香玉唱腔选介 [M]．河南人民出版社，1981年9月第1版，郑州。

张九、石生潮合著．湘剧高腔音乐研究 [M]．人民音乐出版社，1981年12月，北京第1版。

吕宏久．蒙古族民歌调式初探 [M]．内蒙古人民出版社，1981年12月，呼和浩特。

杨荫浏．中国古代音乐史稿 [M]．人民音乐出版社，1981年版，北京。

中国音乐研究所．中国古代乐论选辑 [M]．人民音乐出版社，1981年版，北京。

南师·赣剧青阳腔曲牌选编 [M] . 江西省戏曲研究所, 1982 年 9 月, 南昌。

乘舟·赣剧弋阳腔曲牌选编 [M] . 江西省戏曲研究所, 1982 年 9 月, 南昌。

江明惇编著·汉族民歌概论 [M] . 上海文艺出版社, 1982。

叶栋编著·民族器乐的体裁与形式 [M] . 上海文艺出版社, 1983 年 2 月, 28 页、296 页, 上海。

人民音乐出版社编辑部编·中国民歌选 [M] . 人民音乐出版, 1984 年 10 月第 1 版, 北京。

罗九香传谱、史兆元编·汉乐筝曲四十曲 [M] . 人民音乐出版社, 1985。

中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐辞典》编辑部·中国音乐辞典 [M] . 人民音乐出版社, 1985。

李西安、军驰编写·中国民族曲式(民歌、器乐部分) [M] . 人民音乐出版社, 1985 年 2 月北京第 4 版, 134 页。

何为·戏曲音乐研究 [M] . 中国戏剧出版社, 1985 年 12 月, 507 页, 北京。

唐圭章编·词话丛编 [M] . 中华书局, 1986 年, 北京。

陈彬、陈松民·芈剧传统曲调选 [M] . 人民音乐出版社, 1986 年 9 月第 1 版, 北京。

刘春曙、王耀华编著·福建民间音乐概论 [M] . 上海文艺出版社, 1986。

中央音乐学院《民族音乐结构研究论文集》编写组·民族音乐结构研究论文集 [M] . 中央音乐学院出版社, 1986 年增刊, 533 页, 北京。

诸子集成 [M] . 第 1~8 卷, 上海书店, 1986 年影印版, 上海。

四川省川剧艺术研究所、四川省川剧学校·川剧音乐概述 [M] . 四川文艺出版社, 1987。

武俊达·昆曲唱腔研究 [M] . 人民音乐出版社, 1987 年 3 月北京第 1 版, 398 页。

朱介生，徐秀萍编著．《沪剧音乐简述》[M]．上海音乐出版社，1988年5月，上海。

中国民间歌曲集成云南卷编辑部．新选云南各族民歌集[M]．人民音乐出版社。

时白林．黄梅戏音乐概论[M]．人民音乐出版社，1989年1月，532页，北京。

连波．戏曲作曲[M]．上海音乐出版社，1989年7月，332页，上海。

于民等．中国审美意识的探讨[M]．中国戏剧出版社，1989年版，北京。

刘国杰．西皮二黄音乐概论[M]．上海音乐出版社，1989年11月第1版，上海。

王耀华、刘春曙．福建南音初探[M]．福建人民出版社，1989年12月版，福州。

王耀华．三弦艺术论[M]．海峡文艺出版社，1991年版，福州。

刘荣德、石玉琢编著．乐亭戏音乐概论[M]．人民音乐出版社，1991年5月，414页，北京。

何为主编．评剧音乐概论[M]．人民音乐出版社，1991年12月，428页。

赵沅、赵宋光主编．中国大百科全书·音乐舞蹈卷[M]．中国大百科全书出版社，1992。

京剧曲谱集成[M]．第1~7集，上海文艺出版社，1992年10月第1版，上海。

周秦主编．寸心书屋曲谱[M]．苏州大学出版社，1993年9月第1版，苏州。

杜亚雄编著．中国各少数民族民间音乐概论[M]．人民音乐出版社，1993。

上海音乐出版社编．中国古筝名曲荟萃[M]．上海音乐出版社，1993。

刘吉典编著. 京剧音乐概论 [M]. 人民音乐出版社, 1993 年 7 月, 581 页, 北京。

潘哲. 秦腔音乐分析 [M]. 陕西人民教育出版社, 1993 年 12 月第 1 版, 西安。

曹利华. 中华传统美学体系探源 [M]. 首都师范大学出版社. 北京。

张国庆. 中国美学要题新论. 中国社会科学出版社. 1994 年版. 北京。

张法. 中西美学与文化精神 [M]. 北京大学出版社, 1994 年版, 北京。

王守泰主编. 昆曲曲牌及套数范例集·南套 [M]. 上海文艺出版社. 1994。

王耀华编著. 客家艺能文化 [M]. 福建教育出版社, 1995。

徐锦文编著记谱. 杨宝森唱腔选集 [M]. 人民音乐出版社, 1995. 北京。

李萌编. 潮州筝曲选 [M]. 人民音乐出版社, 1995 年 1 月第 1 版, 北京。

武俊达. 京剧唱腔研究 [M]. 人民音乐出版社, 1995 年 1 月, 284 页, 北京。

洛地. 词乐曲唱 [M]. 人民音乐出版社, 1995 年版, 北京。

武兆鹏. 晋北道情音乐研究 [M]. 人民音乐出版社, 1996 年 1 月, 263 页, 北京。

吕安非、姬君超、项晨、朱维英、韶华合著. 河北梆子音乐概论 [M]. 人民音乐出版社, 1996 年 1 月, 352 页, 北京。

傅雪漪. 中国古典诗词曲谱选释 [M]. 中国戏剧出版社, 1996 年 8 月第 1 版, 北京。

文国栋主编. 川剧高腔曲谱 (上下册) [M]. 天地出版社, 1997 年 4 月第 1 版, 成都。

李民雄等编著. 上海丝竹乐曲集 [M]. 人民音乐出版社, 1997 年 2 月, 北京。

上海音乐出版社编. 中国二胡名曲荟萃 [M]. 上海音乐出版社,

1997年12月第1版，上海。

袁炳昌，冯光钰．中国少数民族音乐史 [M]．中央民族大学出版社，1998。

刘崇德校译．新定九宫大成南北词宫谱校译 [M]．天津古籍出版社，1998年7月第1版．天津。

肖常纬编著．中国民族音乐概论 [M]．西南师范大学出版社，1999。

乔建中、薛艺兵主编．民间鼓吹乐研究 [M]．山东友谊出版社，1999年4月第1版，济南。

王耀华、杜亚雄编著．中国传统音乐概论 [M]．福建教育出版社，1999年版，福州。

广东省戏剧研究所主编，《粤剧唱腔音乐概论》编写组．《粤剧唱腔音乐概论》[M]．人民音乐出版社，1999年3月，534页，北京。

王正强．陇剧音乐研究 [M]．人民音乐出版社，1999年3月，570页，北京。

黎建明．湘剧音乐概论 [M]．人民音乐出版社，1999年12月第1版，387页，北京。

袁静芳主编．中国传统音乐概论 [M]．上海音乐出版社，2000。

高鼎铸．山东戏曲音乐概论 [M]．人民音乐出版社，2000年2月，400页，北京。

张泽伦．中国戏曲唱腔精选 [M]．第1～3卷，河南文艺出版社，2000年10月第1版，郑州。

王耀华编著．福建传统音乐 [M]．福建人民出版社，2000。

蒋菁、管建华、钱茸主编．中国音乐文化大观 [M]．北京大学出版社，2001。

庄永平．京剧唱腔欣赏 [M]．上海音乐出版社，2001年5月第1版，上海。

田联韬主编．中国少数民族传统音乐（上、下）[M]．中央民族大学出版社，2001。

路应昆．高腔与川剧音乐 [M]．人民音乐出版社，2001年7月第1

版, 313 页, 北京。

邓光华主编. 中国民族民间音乐 [M]. 高等教育出版社, 2002。

乔建中编著. 中国经典民歌鉴赏指南 (上、下附 CD) [M]. 上海音乐出版社, 2002。

秦德祥编著. 吟诵音乐 (附光盘) [M]. 中国文联出版社, 2002。

蔡仲德. 中国音乐美学史 [M]. 人民音乐出版社, 2003 年版, 北京。

许建编著. 琴史初编 [M]. 人民音乐出版社, 2003。

中国艺术研究院音乐研究所编. 民族音乐概论 [M]. 人民音乐出版社, 2003。

叶朗总主编. 中国历代美学文库 [M]. 高等教育出版社, 2003 年, 北京。

葛昌权编. 杨宝森唱腔选 [M]. 中国戏剧出版社, 2003 年 1 月第 1 版, 北京。

袁静芳. 中国汉传佛教音乐文化 [M]. 中央民族大学出版社, 2003 年 10 月第 1 版, 北京。

中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编. 中国音乐词典 (续编) [M]. 人民音乐出版社, 2003。

周青青编著. 中国民间音乐概论 [M]. 人民音乐出版社, 2003。

全国政协京昆室编. 中国昆曲精选剧目曲谱大全 [M]. 上海音乐出版社, 2004 年 9 月第 1 版. 上海。

刘正维. 20 世纪戏曲音乐发展的多视角研究 [M]. 中央音乐学院出版社, 2004 年 12 月第 1 版, 北京。

程天健编著. 中国民族音乐概论 [M]. 上海音乐学院出版社, 2004。

袁静芳著. 民族器乐 (修订版) [M]. 高等教育出版社, 2004。

李吉提. 中国音乐结构分析概论 [M]. 中央音乐学院出版社, 2004 年 10 月出版, 588 页, 北京。

朱维英主编. 戏曲作曲技法 [M]. 人民音乐出版社, 2004 年 10 月, 454、552 页, 特 16 开, 北京。

童忠良. 对称乐学论集 [M]. 上海音乐学院出版社, 2004 年版,

上海。

童忠良、谷杰、周耘、孙晓辉. 中国传统乐学 [M]. 福建教育出版社, 2004 年版, 福州。

王震亚. 古琴曲分析 [M]. 中央音乐学院出版社, 2005 年 11 月第 1 版, 北京。

刘正维编著. 民族民间音乐概论 [M]. 西南师范大学出版社, 2005。

文也、喻意志、刘镇钰编著. 湘音湘韵——湖南乡土音乐赏析读本 (声乐篇) [M]. 湖南教育出版社、湖南电子音像出版社, 2005。

周红编著. 琵琶传统民间乐曲精选 [M]. 湖南文艺出版社, 2005 年 1 月第 1 版, 长沙。

王耀华等. 中国传统音乐乐谱学 [M]. 福建教育出版社, 2006 年版, 福州。

张兴荣编著. 云南原生态民族音乐 [M]. 中央音乐学院出版社, 2006。

袁静芳主编, 褚历执编. 中国传统音乐简明教程 [M]. 上海音乐学院出版社, 2006。

肖常纬编著. 中国民间音乐概述 [M]. 西南师范大学出版社, 2006。

王耀华、陈新风、黄少枚编著. 中国民族民间音乐 [M]. 福建教育出版社, 2006。

吴凡编著. 民间音乐 [M]. 中国社会出版社, 2006。

伍国栋编著. 民间音乐 [M]. 中国社会出版社, 2006。

江明惇编著. 中国民族音乐 (第三版) [M]. 高等教育出版社, 2007。

陆敏编著. 中国传统名曲欣赏 [M]. 安徽文艺出版社, 2007。

温萍编著. 客家音乐文化概论 [M]. 上海音乐学院出版社, 2007。

温曦编著. 云南乡土声乐曲选 [M]. 高等教育出版社, 2007。

王耀华等编著. 中国民族音乐 [M]. 上海音乐出版社, 2008。

周雪华译谱. 牡丹亭 [M]. 上海教育出版社, 2008 年 8 月第 1 版, 上海。

于会泳. 腔词关系研究 [M]. 中央音乐出版社, 2008 年 12 月第 1

版, 278 页, 北京。

褚历. 西安鼓乐的曲式结构 [M]. 中央音乐出版社, 2008 年 12 月第 1 版, 278 页, 北京。

李玫. 中国传统律学 [M]. 福建教育出版社, 2008 年版, 福州。

俞为民、孙蓉蓉. 历代曲话汇编 [M]. (唐宋元编、清代编), 黄山书社, 2008 年. 合肥。

二、论文

(一) 人民音乐出版社《音乐研究》

- 1958/5 (10.15) 46—62 武俊达:《吕剧四平腔与扬剧梳妆台》
- 1980/1 (2.5) 85—92 王少华: 山西《八大套》的套曲结构
- 1980/2 (5.5) 67—80 梁燕麦: 姜白石的自度曲
- 1980/3 (8.5) 35—44 李石根: 唐大曲与西安鼓乐
- 1980/3 (8.5) 45—54 王震亚:《潇湘水云》初析
- 55—73 周大风: 浙江民歌的音乐特色
- 86—92 杨匡民: 湖北民歌音调的地方特色
- 93—98 苗晶:《沂蒙山小调》释疑
- 1981/2 (5.5) 18—34 张谷密: 论“花儿”的旋法特点及艺术规律
- 35—54 傅雪漪: 试谈词调音乐
- 55—63 陈家滨: 五台山寺庙音乐初探
- 1981/3 (8.5) 53—63 袁静芳: 鲁西南鼓吹乐的艺术特点
- 1981/4 (11.5) 46—64 孙建华: 试论旋宫转调
- 1983/175—85 江明原: 试论江南民歌的地方特色
- 1983/2 80—87 姜元禄: 论江南丝竹的发展手法和曲式结构
- 88—93 杜亚雄: 裕固族民歌发展一例
- 94—99 韩溪: 唐山民歌对唐山地方戏的孕育和发展
- 100—111 王耀华、谢宝燊: 莆仙戏是宋元南戏支流的例证
- 1984/1 (2.5) 12—18 张泽伦: 试谈我国戏曲音乐体制

- 85—92 李石根：西安城隍庙道派鼓乐
- 93—106 蒋小凤：我国民间音乐中的旋宫转调
- 107—115 吕仲起：河曲“山曲”初探
- 1984/1 (5.5) 21—27 连波：徐丽仙唱腔研究
- 1984/3 (8.5) 5—11 杨荫浏：曲牌——同名异曲问题
- 45—55 孙崇涛：明代戏文的曲调体制
- 56—61 杜亚雄：一个值得注意的现象
- 62—64 莫德昌：广东器乐小曲某些特征的初步探索
- 67—73 原树勋：裕固族传统民歌概述
- 74—75 尹其颖：筹与箴的辨析
- 1984/4 (11.5) 64—80 薛金炎：一种源远流长的民族曲式
- 1985/4 (11.5) 15—34 冯明洋：壮族“双声”的腔调类论
- 65—72 徐源：独特的节奏音乐——中国打击乐
- 104—114 乌兰杰：草原牧歌的音乐特点
- 1987/3 (8.5) 26—35 罗传开：中国日本近现代音乐史上的平行现象
- 60—73 吴彝：传统琵琶小曲研究
- 74—85 全建民：缠达体——一种源远流长的曲式
- 1987/4 (11.5) 12—25 樊祖荫：论《十里锣鼓》中的节奏、音色序列与当代音乐创作的关系
- 98—107 冯明祥：腔口论
- 1988/1 (3.5) 46—51 江明惇：关于民歌特征的美学思考
- 59—70 边多：西藏堆谐的历史发展过程及品种
- 1988/3 (9.5) 56—67 李民雄：探幽发微——谈中国传统乐器创作规律三则
- 1988/4 (12.5) 24—32 戴嘉枋：《流水》的流变与“传统音乐”的观念
- 33—42 姚运才、黄振奋：湖北各地风土与民歌
- 43—51 王庆沅、卢天生：荆楚古音考
- 1990/1 (3.5) 32—42 黄翔鹏：念奴娇乐调的名实之变
- 61—67 王次炤：音乐形式的构成及其存在方式

- 68—79 陈国权：论印象结构
- 80—87 彭世瑞：中国传统音乐的节拍特征
- 1991/1 (3.5) 47—59 梁铭越：古琴曲《碣石调·幽兰》的自律结构等
- 1992/4 (12.5) 65—75 王耀华：客家山歌音调考源
- 1996/3 (9.5) 100—103 童忠良：作品分析的二元结构
- 1997/3 (9.5) 5—25 黄翔鹏：乐商（上）
- 61—68 张淑霞、徐国清：满族民歌的历史渊源及传统乐种
曲式
- 69—73 杜亚雄：八卦中的数字及中国音乐中的数字观念
- 74—79 袁静芳：中国传统乐种曲式结构与道教法式程式结
构的关系
- 86—91 王耀华：福建南音继承发展的历史及其启示
- 1999/3 (9.5) 58—66 杨匡民：长江中游文化区民歌结构
- 2000/3 (9.5) 81—87 杨沐：漫谈音乐人类学的定义与范畴
- 2000/4 (12.5) 84—88 汤亚丁：2000 年民族音乐学论坛：谢勒梅专题报告
解读
- 2001/1 (3.5) 5—13 周吉：刀郎木卡姆的音乐形态特点
- 14—23 樊祖荫：刀郎木卡姆多声形态研究
- 2001/3 (9.5) 58—65 张伯瑜：江苏十番锣鼓的节奏分析
- 74—77 姚恒璐：现代音乐分析导言
- 2001/4 (12.5) 39—41 张振涛：北乐与南乐
- 42—51 褚历：西安鼓乐中鼓段曲的曲式结构
- 52—59 张唐红：“秦声”初探
- 2002/1 (3.5) 47—56 乌兰杰：北方草原民族音乐文化传承交流中的整合
现象
- 2002/3 (9.5) 34—43 吕洪静：论“换头”
- 44—49 王耀华：泉州南音“潮类”唱腔旋法特征及其源流
初探
- 57—61 杜亚雄：从分析到综合

- 68—72 蔡际洲：从思维方式看中西音乐之比较
- 2003/1 (3. 5) 76—80 刘承华：古琴音乐的发展手法及其特点
- 2003/1 (3. 20) 12—19 修海林：宋代词乐的创作特点
- 20—27 杨民康：论傣族南传佛教仪式音乐的分类方法
- 76—80 刘承华：古琴音乐的发展手法及其特点
- 85—91 王小昆：“腔口论”质疑
- 2003/3 (9. 20) 3—16 刘正维：中西音乐结构的审美异同散论
- 17—23 乔建中：两句体的旋律类型简论
- 2004/2 (6. 20) 43—57 刘正维：从音乐的遗传基因为皮黄腔寻宗探源
- 77—79 顾万超、李需民：简论达斡尔族的淡化调式思维
- 3 (9. 20) 29—36 杜亚雄、秦德祥：“腔音”说
- 45—52 马春莲：河洛大鼓的音乐形态探析
- 4 (12. 20) 36—53 蓝雪菲：论“游移”
- 54—59 王耀华：琉球音乐对中国音乐受容的两种样式及其规律。
- 2005/1 (3. 20) 84—90 程宁敏：“以字行腔”和“以腔行字”之辨析
- 3 (9. 20) 5—16 崔宪：正声与变声——我国传统七声的理论基础
- 17—28 童忠良：论同均三宫调式基因
- 88—97 冶鸿德：20 世纪音乐分析法的互补性探索与实践
- 2006/1 (3. 20) 53—56 梁旋程：解析山西民歌中的五度三音列结构
- 2006/2 (6. 20) 31—36 包·达尔罕：蒙古语诵经音乐的律动与格律特征
- 2006/4 (9. 20) 27—30 陈应时：两种音乐感知方式和宫调体系的两个系统——再论中国传统音乐理论中的“宫调”
- 2007/ (3. 20) 68—74 王耀华：关于民歌旋律音调结构分析（上）——以畲族民歌为例
- 2007/2 (6. 20) 15—21 王耀华：关于民歌旋律音调结构分析（下）——以畲族民歌为例
- 2008/1 (1. 15) 20—26 王安潮：唐大曲的宫调研究
- 2008/6 (11. 15) 47—62 伍国栋：《四合》与《四合》族

2009/1 (1.15) 5—14 王耀华:论“腔音列”(上)

2009/2 (3.15) 21—30 王耀华:论“腔音列”(下)

2009/2 (3.15) 5—20 周菁菁:我国民歌调式分布的统计与阐释

2009/2 (3.15) 52—63 赵玉卿:对“燕乐音阶”的再思考

2009/4 (7.15) 27—37 时白林:从黄梅戏两个腔体的历史形态衍变看中国传统戏曲音乐编创法与发展的一般规律

(二) 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐学》

1985/创刊 (12.15) 61—68 黄允箴:论北方汉族民歌的色彩划分

1986/4 (12.15) 68—75 黄中骏:湖北田歌套曲与古代大曲曲体结构的比较探究

76—84 孙玄龄:带过曲辨析

1987/1 (3.15) 105—117 杨匡民:民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分

137—143 [美] [瑞士] 李曦微译:音乐形态学的基本原理与方法

1987/3 (7.15) 40—47 李石根:西安鼓乐中的音阶变异

王庆沅:湖北兴山特性三度体系民歌研究

1988/1 60—74 蒲亨强:苗族民歌研究

1988/2 (4.15) 26—36 王小盾:唐大曲及其基本结构类型

68—76 王宝等:朝鲜族音乐“长短”的初步研究

130—137 王森、周海宏:音结构层次与研究方法

1988/4 (10.15) 16—24 杨长雄:论赣东北民歌的过渡性特征

25—38 张佩吉:长江流域田歌的初步研究

39—49 李娜:论我国民歌结构 $P=$ 奇数集合

1989/1 (3.15) 34—48 张振涛:中国传统音乐煞声问题的乐学理论研究

1989/3 (9.15) 43—64 叶栋:唐大曲曲式结构

105—117 栾桂娟:谈书调与唱书调

1989/4 (10.15) 36—48 黄允箴:汉族人口的历史迁徙与南方汉族民歌的色彩格局

- 1990/4 (6.15) 68—81 刘桂腾：东北单鼓的源流及其特征
- 1991/1 (1.15) 34—35 孟文涛：唐时《阳关三叠》唱法
61—65 张筠青：两个半乐句的乐段、二黄唱腔的核心结构
66—73 夏中汤：中国民族曲式中的微型叠奏曲式与小型曲式
- 1991/2 (4.15) 22—37 王耀华：日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律
68—78 李来璋：七宫还原
- 1991/4 (10.15) 26—34 赵复泉：唐代大曲结构辨
- 1993/1 (1.15) 12—26 王耀华：中国音乐的跨文化比较研究
43—59 袁静芳：中国佛教京音乐中堂曲研究
- 1993/2 (4.15) 94—122 吴鹏飞：达斡尔格鲁日格勒音乐结构及文化阐释
- 1993/3 (7.15) 20—26 黄翔鹏：唐宋社会生活与唐宋遗音
27—38 刘明澜：论昆曲唱腔的艺术美
56—63 黄中骏：论传统民间音调的传承与流变
- 1993/4 (10.15) 25—32 魏占河：鲁西南鼓吹乐中的两颗明珠
33—42 刘正维：戏曲腔式及其板块分布论
55—66 吴犇：论声乐曲对中国传统及近现代音乐创作的影响
- 1994/1 (1.15) 52—64 黄允箴：论“采茶家族”
95—108 汤亚汀：西方小音乐文化比较研究中的新概念
109—122 徐荣坤：阿拉伯调式点滴——访阿尔及利亚和突尼斯心得
- 1994/2 (4.15) 76—85 赵星：藏传佛教形成发展对蒙古民族歌曲艺术的影响
86—94 栾桂娟：散议音乐与语言的关系
112—123 周洪雷：论字位对戏曲唱腔的制约能量
- 1994/3 (7.15) 95—105 刘明澜：论宋词词韵与音乐之关系
106—117 赵维峰：土族民歌的种类及其音乐特征

- 1995/1 (1. 15) 38—47 郑祖襄:《九宫大成南北词宫谱》词调来源辨析
- 1995/2 (4. 15) 101—106 李吉提:古琴曲《阳关三叠》的曲式特点
107—118 李石根:关于西安鼓乐谱中的“拍”
- 1995/3 (7. 15) 5—16 黄翔鹏:民间器乐曲实例分析与宫调定性
32—36 吴军行:南丰傩舞音乐的世俗心理与节奏形态探索
- 1995/4 (1. 15) 21—28 苗晶:民歌比较研究中的几个问题
119—127 (英) 依斯特朗德:音乐风格的多维度量表分析法
128—141 (美) 耐普:布洛赫的犹太性:潜意识还是显意识
- 1999/4 (10. 15) 82—92 戴晓莲:琴曲《梅花三弄》研究
103—114 杨民康:论中国南传佛教音乐文化圈和文化丛特征
115—126 王大昌:论乐音的音色属性及其表现功能
- 2000/2 (4. 15) 113—128 褚历:西安鼓乐中锣鼓乐的曲式结构
- 2001/3 (7. 15) 68—85 张伯瑜:京、津民间十番锣鼓与清宫廷十番锣鼓
117—125 汤亚汀:西方民族音乐学方法论概论(上 2001/2、下)
- 2001/4 (10. 15) 57—66 栾桂娟:语言、拍子、曲调三要素——音乐叙述法的内在走向
79—95 许国红:凤阳歌系研究
96—104 刘正维:令人惊叹的共同音乐特征——绣荷包
- 2002/4 (10. 15) 22—26 黄允箴:变宫的轨迹——民族传承的“旋律基因”探幽
109—116 陈应时:一种体系两个系统——论中国传统音乐理论中的“宫调”
- 2004/3 (7. 15) 32—37 严冬:贵州彝族民歌的转调手法
- 2004/4 (10. 15) 39—45 杨春薇:琴乐流派的结构研究法
- 2005/1 (1. 15) 28—38 杨秋悦:雪窦寺瑜伽焰口仪式及其音乐研究

39—42 张一凡：满族与其他民族音乐的交融

2005/2 (4.15) 13—21 田耀农以陕北鼓乐为实例的中国传统器乐曲板式研究

22—31 杨民康：论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位

2005/3 (7.15) 39—98 童忠良：变声四定说——谈七声调式基因的对称模式

70—80 路应昆：文、乐关系与词曲音乐演进

89—96 张红梅：姜夔《越九歌》的音乐学分析

2005/4 (10.15) 41—47 李晓燕：嫩江达斡尔族民歌演唱研究

2006/3 (7.15) 48—51 杨建伟：松阳民间音乐的“四声性”现象探析

2007/2 (4.15) 89—91 姜国平：科尔沁蒙古族民歌旋法浅谈

2007/3 (7.15) 5—11 李玫：燕乐二十八调与苏祇婆五旦七声的关系

2008/4 (10.15) 79—88 吴春福：论民间传统器乐曲结构中的循环原则

2009/1 (1.15) 49—56 蒯卫华：昆曲曲牌曲腔关系研究——以南曲商调曲牌为例

(三) 中国音乐家协会《人民音乐》

1954/5 (1954.10.18) 44—48 程云：试论戏曲音乐的「牌子音乐」及「板子音乐」

1954/6 (1954.12.18) 50—54 程云：试论戏曲音乐的「牌子音乐」及「板子音乐」(续)

1956/6 (1956.6.18) 21—23 杨荫浏：对古曲《阳关三叠》的初步研究

1959/6 (1959.6.27) 24—25 方天：江汉平原上的薅草歌（高腔与悲腔）

1960/ (1960.2.27) 34—37 简其华、郭瑛：锡伯族的音乐

38—40 左希宾、贾谷：湖南花鼓戏音乐

1963/2 (1963.2.4) 25—28、32 陈应时：关于我国民族民间器乐曲的曲式结构问题

1963/3 (1963.3.4) 13—16 张正治：学习梅兰芳创腔的经验

1963/7 (1963.7.4) 9—11 罗传开：《三六》的曲式结构特点及其他

- 1964/2 (1964. 2. 4) 26—30 洪波：民族民间器乐曲式研究中的几个问题
 1964/5 (1964. 5. 4) 11—12 陈应时：在民族曲式结构研究中如何对待西洋

音乐理论

- 1981/3 (1981. 3) 41—43 杜亚雄、卜锡文：裕固族民歌简介
 1981/12 (1981. 12) 22—25 魏喜奎：我的唱腔改革
 1982/2 51—54 马占山：土族民间音乐介绍
 1982/4 46 一丁：鲜艳的花蕾——布依族民歌中的儿歌
 1982/5 47—50 范西姆：壮族音乐
 1982/7 52—55 张鸿懿：论丽调音乐艺术
 1982/8 39—41 孟媃：中甸锅庄
 1982/9 44—46 刘妨：谈京韵大鼓
 1982/10 33—37 王承祖：黔东南苗族民歌简介
 1982/11 51—52 袁丙昌：维吾尔族的“达斯坦”
 1983/6 (1983. 6) 45—46 赵星：鄂尔多斯民歌中的葬礼歌曲
 47—48 周大风：节拍的民族特点
 1983/8 (1983. 8) 46—47 石应宽、胡家勋：黔西北多声部苗族民歌简介
 1983/10 (1983. 10) 47—49 梁宇：云南文山的洞经音乐
 1984/5 45—48 雅文：古朴淳厚优美动人——仡佬族民间音乐概述
 1984/6 33—37 潘秉正：普米族民间音乐介绍
 1984/7 38—41 王希彦：鲁西南鼓吹乐中的“穗子”手法
 1984/8 41—43 袁炳昌、田联韬：布朗族音乐简介
 44 李卓干：土家族打溜子
 1984/10 42—45 曾令士：彝族口弦初探
 1984/11 50—51 钟康宁：西盟佤族民歌简介
 1985/5 36—38 樊祖荫：广西仡佬族民歌的风格特点
 1985/7 44—46 黄意声：湘西苗族民歌音乐浅析
 1997/2 26—28 孙焕英：与杜亚雄先生讨论五声音阶
 1997/9 27—29 杜亚雄：有关讨论五声音阶的几个问题
 1997/11 34—35 雅文：苗族飞歌漫话

- 1997/12 18—20 周大风：漫谈民歌
- 1998/1 31—33 韩钟恩：主体意向设入，客体存在还原（上）——关于音乐存在方式与音乐审美意向研究的复合叙事
- 1998/2 31—35 韩钟恩：主体意向设入，客体存在还原（下）——关于音乐存在方式与音乐审美意向研究的复合叙事
- 1999/7 32—33 易人：一首极具史学价值的《斫竹歌》
34 徐荣坤：千年古《弹词》传存在民间
- 2000/3 20 王耀华：关于中国汉民族民歌音乐结构层次的思考
- 2000/9 30—33 孙怡：江南胡琴曲的调腔艺术——方言与传统声乐对江南胡琴曲调腔艺术的影响
- 2000/10 24—27 王华：内蒙古科尔沁地区萨满教活动与安代歌舞的考察研究
- 2001/6 28—30 王跃辉：节奏音乐中的一颗璀璨明珠——土家族的“打挤鼓”
- 2002/1 32—33 黄辅棠：音乐结构分析与教学随笔
- 2002/4 24—26 刘秀荣：俚曲源流探微

（四）中央音乐学院《中央音乐学院学报》

- 1981/1 (3.15) 19—29 李民雄：传统民族器乐的旋律发展手法
- 1981/2 (6.15) 18—23 武俊达：[大陆板] 研究
- 1981/3 (9.15) 6—18 冯文慈：汉族音阶调式的历史记载与当前实际
19—26 罗映辉：论板腔体戏曲音乐的板式
27—33 杜亚雄：裕固族民歌的音乐特色
43—50 徐源：织体的结构
- 1982/4 (1982.12) 13—24 沈洽：音腔论（上）
21—27 程茹辛：民间乐语初探（上）
- 1983/1 (1983.3) 3—12 沈洽：音腔论（下）
13—20 程茹辛：民间乐语初探（下）
- 1983/2 (1983.6) 15—24 袁静芳：民间锣鼓乐结构探微
- 1984/1 (1983.9) 3—16 王震亚：京剧《玉堂春》音乐分析

- 1984/2 (6.15) 29—33 董维松：论民族音乐中的三部性结构
- 1984/4 (12.15) 5—13 张九：关于西皮腔的起源于发展
42—48 黄凌：民间音调的衍变及其特点——学习《山东民歌》札记
- 1985/3 (9.15) 27—34 蒋菁：略论曲牌体戏曲唱腔的句法结构——兼谈与板腔体的异同
- 1985/4 (12.15) 23—31 郑祖襄：姜白石歌曲研究（韵、拍、旋律、结构）
- 1986/1 (3.15) 56—60 张谷密：谈玉树藏族民间歌舞曲
- 1986/2 (6.15) 10—17 袁静芳：中国民间器乐套曲结构研究
18—23 董维松：民族音乐结构型态中的程式性与非程式性
- 1986/3 (9.15) 67—69 蒋菁：京韵大鼓《丑末寅初》
- 1986/4 (12.15) 5—8 韩溪：民族音乐结构的二重性
8—9 李维白：体裁思维是民歌音乐结构的基础
10—14 许民：声调区——戏曲唱腔特有的一种旋律结构形态
15—24 罗印辉：谈二黄平板的可变性
- 1986/3 (1986.9) 32—33 姜夔：湖花鼓戏《刘海砍樵》头段律制特点
67—69 蒋菁：京韵大鼓《丑末寅初》
- 1987/1 (1987.3) 47—52 童忠良：论我国民族音乐的数列结构（一）
- 1987/2 (1987.6) 47—52 童忠良：论我国民族音乐的数列结构（二）
42—51 蒲亨强：论民歌的基础结构——核腔
- 1987/3 (1987.9) 20—24 黄遂今：凉山彝族口弦音乐的分类及其特定
- 1987/3 (1987.9) 25—29 孙从音：从戏曲唱腔的结构原则看传统音乐分析方法
- 1987/4 (1987.12) 12—16 李吉提、邝宇忠：琵琶套曲《海青拿天鹅》结构特点
24—27 郭树群：民族传统思维特点与朱载堉的律学思维
38—44 石光伟：满族音乐初探

45—48 周青青：汉语语言的声、韵因素在汉族民间歌唱和作用

1988/2 (1988.6) 14—24 王次炤：音乐的结构和功能（上）

1988/3 (1988.9) 23—30 王次炤：音乐的结构和功能（下）

1988/4 (1988.12) 3—9 卢光：卫藏地区藏戏音乐

10—16 张伯瑜：京剧锣鼓牌子研究

61—63 王森、周海宏：音结构与层次

1989/2 (1989.6) 14—17 李吉提：论“一波三折”的音乐结构——中、西方传统音乐比较之一

45—50 孙星群：福建南音的曲体结构·谱

1989/3 (1989.9) 30—36 李吉提：曲式教学之我见——结构功能论一

37—45 杨民康：布朗族音乐形态研究

1989/4 (1989.12) 35—39 聂希智：中国民间器乐曲中横向节奏组合的特点

1990/1 (1990.3) 3—11 蒋菁：中国戏曲与西方歌剧的互融互长

18—22 樊祖荫：多声部民歌的节奏节拍形式研究

1990/1 (1990.3) 12—17 蒲亨强：苗、瑶、畲三族民歌音调之比较

1990/2 (1990.6) 3—9 袁静芳：模式分析与谱系家族梳理

23—27 童忠良：论穿歌结构

1990/3 (1990.10) 45—50 庄永平：传统节拍形式特征及形式

1990/4 59—66 张丽民：论程砚秋的唱腔特色

1991/1 (1991.3) 4—10 钱茸：论中国传统文化的沉积：戏曲音乐的程式化

21—24 王次炤：略论音乐结构传统的多层结构

1991/3 33—37 韩国璜：西双版纳傣族与泰国北部音乐传承的比较

1991/3 (1991.9) 4—10 张伯瑜：中国锣鼓乐的节奏构成

45—50 李吉提：有关曲式结构理论问题探讨

81—86 修海林：远古至西周四声音阶观念的形成及其历史地位

- 1991/4 79—81 张凤桐、张林：中国民间乐曲的节拍组合特点——与聂希
智商榷
- 1992/3 (1992.9) 55—57 李吉提：民族音乐结构小引
49—54 田联韬：侗族歌唱习俗与多声民歌
- 1992/4 (1992.12) 55—57 (美) 尤金·纳莫 (陈丹布)：旋律的“遗传密
码”内含——实现模式生成的认知结构
46—56 杨儒怀：音乐语言陈述结构的理论与实践 (上)
90—94 唐建平：曲式与作品分析论著、译著、论文索
引 (上)
- 1993/1 55—63 伍国栋：白族那马支系音乐及其文化构成透视
- 1993/1 (1993.3) 64—68 蒲亨强：楚苗音乐特异终止式研究
69—76 杨儒怀：音乐语言陈述结构的理论与实践 (下)
94—97 唐建平：曲式与作品分析论著、译著、论文索引
(下)
- 1993/2 (1993.6) 29—33 高佳佳：弦索乐《十六板》中的复调与变奏思维
34—41 乔建中：《下四川》研究
- 1993/3 (1993.9) 17—23 王次炤：音乐文学的艺术类同性
59—63 周青青：关于汉族民歌体裁的分类问题
64—69 杨民康：德昂族传统音乐的文化学研究
70—74 桑德诺瓦：纳西族东巴唱腔的旋律风格及分类
87—93 郑祖襄：词腔考
- 1993/4 (1993.12) 32—39 纳莫 (朱晓蓉)：音乐的旋律结构：内含——实
现模式的应用与范畴
- 1994/1 (1994.3) 3—13 李吉提：中国传统音乐的结构力观念 (上)
55—63 罗明辉：清代宫廷燕乐研究
- 1994/2 (1994.6) 53—62 李吉提：中国传统音乐的结构力观念 (下)
- 1994/3 (1994.9) 58—66 袁静芳：乐种研究中的模式分析法
77—81 黄翔鹏：七律定均、五声定宫
- 1995/1 5—10 王次炤：音乐与文学在媒介材料、表现对象及结构方面之

对比（上）

1995/1 38—42 王次炤：音乐与文学在媒介材料、表现对象及结构方面之

对比（下）

1995/1 81—85 李成渝：钟律与纯律

86—93 崔宪：钟律与琴律

1995/1 38—42 李吉提：音乐结构技法的显现与隐蔽——中国传统音乐的结构力观念（三）

1997/1（1997.3）47—56 杨沫：也谈“回族民间音乐”

1997/1（1997.3）76—82 沈洽、邵力源：关于“通用旋律动态模拟器”软件（第一版）的设计、研究报告

1997/2（1997.6）46—52 杨久盛：辽南高跷秧歌音乐概说

1997/3（1997.9）33—36 嘉雍群培：论藏族康巴山歌中的“昂叠”

45—50 褚历：《九宫大成南北词宫谱》单牌体曲牌的曲式结构类型

1998/2（1998.6）46—49 周青青：我国的说唱艺术与文学和语言

1998/3（1998.9）10—20 蓝雪霏：畚族音乐与高山族音乐之初步比较研究

59—63 李方元、俞梅：唐代文化音乐探析

91—93 刘红妍：试析秦腔花音与苦音的特性色彩音

1998/4（1998.12）40—46 陈秉义：《阳关三叠》研究札记——叠法

51—56 张振涛：器谱白族清商音阶

57—61 徐行效：声乐艺术的科学体系

69—72 柯琳：《格萨尔》说唱音乐的结构特征

1999/1（1999.3）47—55 蓝雪霏：畚族音乐特质研究二题

1999/2（1999.6）19—27 潘国强：洛阳十番鼓

28—37 赵毅：壮族民歌的区域性特征

1999/4（1999.12）44—48 罗明辉：关于洞经音乐问题的探讨

2000/2（2000.6）60—66 蓝雪霏：试论畚族音乐的形成期与发展期

2000/3（2000.9）28—35 李玫：民间音乐中“中立音”现象的律学分析

2000/4（2000.12）48—53 孙怡：陕西风格胡琴曲的润调艺术

76—83 姜夔：简化律学计算法

2001/2 12—23 秦德祥：常州吟诵音乐的采录与初步研究

2002/1 (2002. 3) 30—38 刘正维：戏曲音乐三绝

2002/2 20—29 杨民雄：云南与东南亚掸傣系族群佛教节庆仪式声乐的
比较研究

2002/3 (2002. 9) 39—42、53 秦德祥：“尾腔”——吟诵音调的标记性
特征

2003/2 26—33 刘正维：我国民间音乐的调式型号与板块分布

34—41 周青青：汉族说唱音乐中的一些节奏布局手法

2004/1 62—71 吴宁华：玉林八音研究

2004/2 18—24 应有勤：论高山、彝、傈僳、景颇等民族口弦音乐的音组
织特征

25—38 崔晓娜：河北保定岛县十番会现状的考察与研究

2004/3 31—39 刘正维：音乐的遗传基因——关于传统音乐的“五态、四
经、三线”

40—48 齐柏平：鄂西土家族丧葬礼法事锣鼓乐的结构分析（上）

2004/4 59—64 齐柏平：鄂西土家族丧葬礼法事锣鼓乐的结构分析（下）

65—70 隋景山：安徽民间唢呐流派及演奏特点

2005/1 79—87 赵芳婷：多段体琴歌《阳关三叠》研究

2005/3 54—64 褚历：西安鼓乐中坐乐全套的曲式结构

65—73 周显宝：论“加滚”——皖南民间戏曲音乐的即兴创作特
征与仪式背景

2006/3 97—105 沈洽、翁志文、魏天君、杨青于：音准点的认知及检测

2007/1 11—18 张红梅：姜白石之《凄凉犯》研究

2007/2 73—82 李玫：维吾尔族与阿拉伯木卡姆音乐中同名调之结构比较

2007/3 68—78 周青青：汉族民歌中的旋律展衍

2007/4 63—75 蓝雪霏：“族性”瑶歌举证

2008/1 89—100 解琚然：阿细跳月与撒尼大三弦舞（上）

2008/2 54—59 解琚然：阿细跳月与撒尼大三弦舞（下）

32—41 方芸、蔡际洲：《孟姜女》歌系的地理分布

42—53 祁慧民：从采借到融合——藏、汉语境中的青海互助土族
民歌

2009/2 3—6 王耀华：音乐传统层次论

7—16 齐琨：论江南丝竹即兴演奏与乐人社会经历的关系

（五）上海音乐学院学报《音乐艺术》

1980/3 20—24 倪秋萍：谈谈京剧的旋律

25—30 沙汉昆：《春江花月夜》的结构特点与旋法

1981/2 5—15 武俊达：紧慢转调法的理论与实践

1982/1 1—15 叶栋：敦煌曲谱研究

48—56 林友仁：七弦琴与琴曲声、韵发展的我见

57—61 林心铭：粤胡演奏中的加花与装饰

1982/2 22—29 庄永平：京剧依字行腔原则的剖析

1985/2 9—13 鲁坎：桑植民歌

14—18 吴荣发：湘西多声苗歌

1985/4 7—15 林友仁：琴乐考古构想

69—71 金伟：二胡的音色变化

1985/4 83—89 陈复声：京剧皮黄腔生旦分腔的音乐手法

1987/2 24—28 武俊达：昆曲唱腔的装饰音及其记谱法

1987/3 35—37 张新伟：浙江畲族民歌

1991/3 1—6 刘明澜：宋代词乐结构中的头与尾

1992/3 (9.6) 24—32 蒲亨强：武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格

1992/4 11—19 刘明澜：论元代关汉卿杂剧音乐

1996/4 (12.8) 20—26 刘红：民族音乐学研究中的记谱问题

1997/1 (3.8) 15—23 范晓峰：撒拉族民歌研究

24—29 山口修：音乐表象文化论初探

1997/2 (6.8) 10—14 褚历：论音乐内容构成的三个层次

15—18 山口修著，朱家骏、赵维平、橘田勋、仲万美子

（译）：直接及间接脉络中的音乐及其变形形态

- 1997/4 (12.8) 15—18 山口修著,朱家骏、赵维平、橘田勋、仲万美子
(译):音乐是如何传播和变容的
- 1998/1 (3.8) 1—12 莫尔吉胡:“潮儿”现象及“潮儿”音乐——试论阿
尔泰蒙古故音乐文化圈(上)
- 1998/2 (6.8) 1—5 莫尔吉胡:“潮儿”现象及“潮儿”音乐——试论阿
尔泰蒙古故音乐文化圈(下)
- 1998/3 (9.8) 9—16 费师逊:关于夏越文化体系音乐学研究的刍议
- 1998/4 (12.8) 4—6 赵广晖:台湾音乐的传承、分期与流变
- 1999/2 (6.8) 3—11 刘明澜:唐代“以诗入乐”的歌曲创作方式
20—24 [菲] J. 玛塞塔,饶文译:爪哇、日本、中国宫廷音
乐的结构
- 1999/4 (12.8) 48—53 李昕:黑人传统音乐中的鼓文化研究
- 2000/4 (12.8) 14—24 袁静芳:中国北方佛曲“十大韵”
9—13 陈其翔、陆东华:中国古代乐律系统的形成与发展
- 2001/1 (3.8) 20—23 罗艺峰:马来民间音乐的节奏模式与马来文化的深
度结构(上)
- 2001/2 (6.8) 10—18 罗艺峰:马来民间音乐的节奏模式与马来文化的深
度结构(下)
- 6—10 彭兆荣:族性中的音乐叙事——以瑶族的“叙歌”
为例
- 2001/4 (12.8) 34—39 赵宋光:古琴微分的顺逆推算
40—43 丁承运:琴调溯源——论古琴正调调弦法
- 2002/2 (6.8) 87—92 徐元勇:明清俗曲与日本“明清乐”的比较研究
93—98 龚蓓:隋唐宫廷燕乐中的印度乐
- 2003/2 (6.8) 70—77 丁承运:论五音调——琴调溯源之二
- 2004/1 (3.8) 56—67 陈应时:燕乐二十八调再论
- 2004/2 (6.8) 46—52 秦德祥:吟诵音乐的节奏形态及其特征——《枫桥
夜泊》为例
- 2004/4 (12.8) 98—102 田耀农:陕北鼓乐的“双声曲调”与“通奏锣鼓”

- 2005/2 (6.8) 104—108 钟明：关于中国民族声乐中“死曲活唱”的探究
- 2005/3 (9.8) 89—96 蒲亨强：西南旋律体系及其文化内涵
- 2006/2 (6.8) 23—36 樊祖荫：刀郎木卡姆旋律形态研究
- 2006/3 (9.8) 32—51 林谦三著 王耀华译：明乐新考
58—67 秦德祥：中国传统音乐的“调性色彩变换手法”——“旋宫”、“犯调”及“变音阶”
- 2007/2 (6.8) 89—95 蒲亨强 彭李玲：论藏族旋律的复合性及其文化背景
- 2007/4 (12.8) 24—34 沈洽：《腔词关系研究》读解
- 2008/1 (3.8) 21—30 沈洽：《腔词关系研究》读解（续一）
- 2008/2 (6.8) 23—34 徐欣：【扑灯蛾】曲牌“南曲北唱”考
- 2008/3 (9.8) 61—68 薛艺兵、吴艳：江苏传统音乐文化地理分布研究

（六）中国音乐学院学报《中国音乐》

- 1981.2/13—18 武俊达：读旋律的民族风格和地方色彩
- 1983.1/66—67 胡曼：鄂西北什么草歌德结构形式
- 1983.3/55—56 李向晨：鄂温克族的「扎恩达勒」
56—57 钱康宁：西蒙佉族民歌简介
- 1983.4/61 刘水：昆曲《长生殿》的音乐
65—67 陈威：潮州音乐的曲式结构及板式规律
68—69 杜亚雄：西北汉族民间音乐的音调结构
- 1984.1/22—23 冯文慈：释“宫商角徵羽”的阶名由来
24—28 杜亚雄：中国民族民间音乐的音乐体系浅析
30—33 [西] 丁·施密特 孙国荣：节奏及其他
- 1984.3/60—61 (60、61) 李向晨：鄂伦春族民歌
88—89 (88、89) 邓如金：毛南族民歌简介
- 1984.4/39—43 周吉：库车维吾尔族民间音乐的形态特点
- 1985.2/12—15 席臻贯：也读“宫商角徵羽”的由来
69—72 樊祖荫、孙星群：高山族同胞话俚歌——对福建高山族同胞的采访报告

- 73—75 杜亚雄：朝鲜族民歌的音乐特色
- 76—79 赵阔波：满族的民间音乐
- 80 严玉良：羌族的民间音乐
- 81 王俊杰：谈蒙汉调
- 82 今声：达斡尔的“哈春肯”歌曲
- 83 李映明：特色鲜明的“穿号子”
1985. 3/55—56 郭万春：凉山彝族音乐简介
- 74—75 斯琴、毕利格：达斡尔族民间音乐
1985. 4/25—27 樊祖荫：纳西族民间合唱
- 77 李向晨：（蒙古族）布里亚特民歌
- 78 杨鸣建：东乡族民歌
- 80、81 杨国红、王承祖：侗族琵琶与琵琶歌
- 82 宋慈之：《南音》集解
- 84 石应宽：仡佬族民歌
1986. 2/59—63 乔建中：花儿曲令的民族属性及其他
1986. 3/56、57 蒲亨强：土家族“土语民歌”述略
- 58 一丁、柯琳：土家族民歌中的三句结构歌曲
- 59、60 邓光华：贵州土家族民间音乐
1986. 4/61、62 李莎莎：满族民歌的音乐特色及形成原因
1987. 1/53、54 王秉琰：塔塔尔族民歌
1987. 3/49—51 朱仲禄：不同民族“花儿”曲令的风格差异
1988. 1/80 何金声：达斡尔族的萨满歌曲
- 81 邓如金：仡佬族民歌
- 82 覃式：喃哆喝？
- 82、83 张文：白族“本子曲”
1988. 2/22—28 张振涛：黄翔鹏的乐律学研究 with 民族音乐形态学
- 73—75 梅璧：《海菜腔》的音乐特征及内涵因由
- 75、76 杨顺适：鄂西北山地唢呐的《打调子》
1988. 4/62、63 肖常纬：羌族祭祀歌曲

1989. 3/58、59 张中笑：水族“族性歌腔”及其变异——民族音乐旋律结构探微·
- 62、63 龙适才：侗族《玩山歌》
- 64、65 张人卓：仡佬族婚礼酒歌
- 71—74 石光伟：满族烧香萨满跳神音乐
1990. 2/37、38 宋瑛：满族民间音乐的“原生腔”
- 67、68 董方权：羌族传统音乐与民俗
- 69 杨树秀：攸拉地区藏族民歌
- 72—76 姜祥仲：羌族萨郎的主体型和相互之关系
- 76 余斌：嘉戎藏族酒歌
1990. 3/3—4 杨保清：红河地区傣族民歌哈少
- 11、12 李继昌：布依族大歌、小歌
1991. 1/72、73 李贤淑、高云峰：朝鲜族民谣音乐的结构形态
- 74 秋珂、孙聂科：锡伯族民歌
1991. 2/14、15 张金云：摩梭民歌简介
- 56、57 桑海波：赫哲族音乐概括
1992. 1/44—46 丁献芝：畲族民歌的宫音运用和曲调结构
- 72—74 李明珍：凉山彝族婚礼歌及其特点
1992. 2/22—29 刘金明：回族民间歌曲与伊斯兰教
1992. 3/51、52 格曲：西藏民间音乐——谐青
1993. 1/10—12 杜亚雄：汉族民歌音乐方言区及其划分
1994. 1/64—68 (英) 乔·施托克 蒲实编译：申克分析法在民族音乐学中的应用
1994. 2/9、10 邓钧：黔东礼俗音乐简介
1994. 3/18—20 杜亚雄：汉藏语系及其诸民族的传统音乐
- 54、55 赵维峰：土族的民俗与民俗音乐
- 36—38 梅学明：二人转及其演唱
1994. 4/69、70 赵磊、李文珍：甘肃民歌与异地民歌的历史传播探微
1995. 1/73、74 邱映霞：朝鲜族民歌节奏的特点

1995. 4/23、24 王红梅、李乃平：散板音乐探究

27—28 蒲亨强：数列结构是怎样来的

1996. 1/41、42 谭家盛：鄂伦春族的民歌

63、64 崔琳：花鼓灯歌德曲式特点

67、68 李娜：仫佬族民歌的结构

69—71 杨秀昭：壮侗语族音乐三题

1996. 3/56 朱显碧、宋运超：苗族民间歌唱中的“喉声”

73 赵磊：盛世太平鼓歌（陇西县）

1997. 2/6—8 李安明：傣族双声部民歌

1997. 3/31—34 旦木秋：藏传佛教中的六字真言“嘛呢”及嘛呢调

1997. 4/75—77 涂青华：喜马拉雅山区珞巴族民歌

1998. 1/27—30 刘寓力：东北扬琴学派的形成与发展

42、43 朱季贤：论赫哲族“嫁令阔”和“伊玛堪”民间音乐的艺术特色

44—46 范西姆：壮、泰传统音乐文化之比较研究

1998. 2/70—72 曾令士：彝族火把节的“都火”歌

73—74 肖常纬：平武白马藏人民间音乐考察录

1998. 3/26—27 蒲亨建：音腔之疑

46—48 范晓峰：青海灯影音乐概述

50—51 陈炳铮：读诵吟唱

52—53（45）秦德祥：赵元任与吟诵音乐

1998. 4/1—5 洛地：“腔”“调”辩说

6—10 赵毅：“族性歌腔”论

1999. 1/5—10 洛地：“腔”“调”辩说

18—25 蓝雪霏：畲族民歌与客家民歌的比较研究

26—30 傅彦滨、傅翠屏：满、通古斯语族四民族萨满歌曲属性辨析

34—36 王俊：苗族曲艺——嘎百福歌的艺术特色和文化价值浅析

1999. 2/42—45 孙丽伟：琵琶曲《阳春古曲》、《浔阳琵琶》、《青莲乐府》

旋律结构手法初探

- 47—51 姜宝海：论戏曲唱腔结构分析
- 52—54 朱新华：试论江苏民歌的曲调特点
2000. 2/22—24 叶松荣：中华传统曲式研究的回顾与思考
- 35—38 蔡际洲：皮簧腔的流布与影响
- 41—43 岐延斌，魏天葆：越调“慢板”结构体式刍见
- 47—48 李彦：达斡尔族民族音乐的基本特征
2000. 3/49—50 陈新风：浅析三首四平锣鼓的曲体结构
- 51—53 王义彬：试从“慢赶牛”、“五更调”看安徽民歌的地域性分布
- 54 赵维峰：土族音乐中的他民族文化因素
2001. 1/65—66 孙丽伟：福建南音“四大名谱”音乐结构分析
- 67—68 周凯模：傣族哈章古歌与“祭寨神”实录
2001. 3/42—43 王俊：民族音乐旋律二题（一、苗语苗歌 二、地域民族）
2001. 4/29—31 张淑萍：论湘西南洛阳戏的唱腔特性
- 63—65 靳银才：河南豫剧唱腔音乐探微
2002. 1/72—75 冯志莲：《丑末寅初》腔调解析
2002. 1/21—23 张君仁：“山花儿”及其若干问题
2002. 2/65—66 施玮：“浙东”（丘陵区）山歌形态浅析
2002. 3/13—14 钱仁康、洛地：《燕双飞》与《西宫调》
- 34—36 吴红非：漫谈苏州弹词开篇的核心音调
- 41—43 邱怀生、韩晓莉：“二人台”音乐中的扬琴
2002. 4/23—25 刘晓都：蒲松龄俚曲中的《银纽丝》（上）
- 35—36 潘永华：侗族民间歌舞“多耶”初探
- 37—39 陆良民：湘南瑶歌的衬词特点
- 40—42 郭德慧：浅论宴席曲与“花儿”的艺术特色
2003. 2/31—33 蒲亨强：民歌地方色彩辨析
- 40—44 杨民康：傣族佛教巴利语经腔请佛套曲的考察研究
- 60—62 步玉琴：试论“海盐文书”及其与“海盐腔”的关系

- 65—67 浅论湘西土家族“咚咚喹”的艺术形态与特色
2003. 3/42—47 [英] 施祥生：重新评价京剧声腔、旋律结构与语言声调的关系
- 48—50 姚艺君：戏曲唱腔的腔式形态探微
- 51—55 安宝慧、刘建昌：论唐代的五台山佛教音乐
- 56—58 文庆容：黔东土家族“打闹歌”概述
- 59—63 王俊：一个民族两种不同的音乐文化现象探源
2003. 3/81—82 钟秀球、王建武、张敏桦：松阳高腔曲牌的音乐特征
- 88—91 李敬民：淮西山歌的句式结构分析
- 92—94 于立刚：略论淮河流域民歌之音乐特征
2003. 4/60—62 赵丽：花鼓灯音乐的历史溯源及构成之研究
- 65—68 陆良民：瑶族长鼓舞及其音乐特色
2004. 1/80—83 牟学农：浙江畲族民歌的旋法特征及其调性属性
- 113—117 杨正君：土族民歌分类新说
- 111—112 王建武、钟秀球、张敏桦：松阳高腔唱腔中甩腔的基本特性与表现形式
2004. 2/16—19 好比斯：古代蒙古族调式思维方式及审美特征
- 30—32 郭义江：畲族山歌的形式特征与本质
- 38—43 庞万龙：晋剧音乐三题
- 44—47 袁世万：湖南靖州苗族多声部民歌的音乐特征
- 48—51 吴宁华：瑶族音乐研究综述
- 72—74 傅翠屏：满一通古斯语族诸民族传统民歌的形态特征
2004. 3/28—31 杨咏：江西羽调式民歌的音调特点
2004. 4/62—74 董维松：论润腔
2005. 1/150—153 刘育林、常炜炜：陕北民歌与陕北方言
- 2005/2 21—27 蒲亨强：长江音乐文化体系论
- 130—133 周隶达：越剧女腔基本调源辨
- 166—168 刘一星：浅论安徽花鼓灯艺术
- 169—172 耿玉琴：豫南西调“皮摔”戏音乐唱腔初探

- 2005/3 (7.18) 44—47 蓝雪霏：论中国畬族民歌结构的非汉语言因素
76—79 黄华丽：湘南瑶歌不同族类分支的比较研究
82—85 乔新建、苏丹：说“腔”
- 2005/4 (10.18) 17—22 洛地：犯
- 2006/1 (1.18) 177—181 陈树林：《茉莉花》与打花鼓、打连厢
- 2006/2 (4.18) 1—7 洛地：六律名义——“商——曾”六律考说
12—15 蒲亨强：水乡清韵：吴越旋律特色及其文化内涵
183—188 梁金平：湘中民歌音调结构及曲式特征
- 2006/3 (7.18) 5—12 洛地：同均、同式、同律，我国传统音乐的三层调关系
44—47 刘正维：戏曲的板式结构和板块分布
60—65 好必斯：蒙古族原始音乐及其形态研究
117—125 施王伟：我国歌唱中的一种结构体式——起平落
- 2006/4 (10.18) 7—12 伍国栋：《三六》与《三六》家族
49—55 康玲、蔡际洲：【剪靛花】歌系的基本曲调
- 2007/1 (1.18) 70—77 洛地：商——清商——乐
78—84 康玲、蔡际洲：【剪靛花】的地理分布
- 2007/3 (7.18) 122—125 杨彬修：探侗族民歌之源头——耶歌
- 2007/4 (10.18) 31—39 董维松：昆曲曲牌【梁州第七】形态分析
49—56 郑荣达：明清宫调之研究
- 2008/1 (1.18) 69—72 蒲亨强：论“韵”
102—106 康玲、蔡际洲：【剪靛花】流变
193—196 黄少枚：福建南音器乐曲（谱）的骨干音及其音调走向研究
- 2008/2 (4.18) 136—138 匡君、彭岩枫：“天人合一”与传统器乐中的音色观念
2008/3 (7.18) 201—207 王生耀、赵秀芝：《吐鲁番木卡姆》及其节拍节奏特征
231—233 王桂芹：民间曲牌【马头调】考略

2009/1 (1、18) 93—99 刘正维：四度三音列——传统音乐的“染色体”

(七) 武汉音乐学院学报《黄钟》

1987/4 27—29 丁纪国：琴曲《汉宫秋月》的渊源与音乐

30—48 方妙英：论鄂西土家族哭嫁歌

49—55 朱传迪：试论民歌结构与古典诗词的关系

56—61 黄滔：壮族三声部民歌产生年代小考

88—91 黄翔鹏：明末清乐歌曲八首

1989. 3/53—61 刘红、罗来国：“潜天沔”一带语言及民歌特异性探源

1989. 4/75—79 颜频：浅论广西壮族民歌主导音阶

1989. 4/80—85 段启涛：论戏曲原核音调→腔句→基础板式的运动法则

1990. 4/9—16 张振涛：中国传统音乐非常规煞声型态试析

38—40 鲁颂：湖南汉族羽调式的色彩音

1991. 2/22—28 梁甫荃：瑶歌与汉歌壮歌关系探微

1991. 3/79—89 刘小君：“五句子”与“五声子”索隐

1993. 1—2/125—133 梁甫荃：论广西上思民歌的宫调框架

1997. 2/14—20 方妙英：论楚羽的体系民歌的音乐思维

21—25 王庆沅：荆楚古韵的发现

26—32 程道法：湖北民间器乐曲中的序列结构

33—37 史新民：叫啸以兴衰——鄂西高腔山歌巡礼

38—43 李乃进：鄂西高腔山歌演唱技法研究

44—46 周友全：鄂西高腔山歌唱腔风格初探

1998. 2/43—46 张林：古今节拍一律论的代表人物——任杜唐

1999. 1/35—39 高博均：五声性旋法探微

40—44 赵金虎：宫系旋移类蒙古族传统民歌浅析

45—49 李恩春：花儿旋律的形态规律特点及运行规律探析

50—54 韩军：山曲、信天游的旋律框架及比较

1999. 3/36—40 张林：节拍观念纵横谈

1999. 4/96—99 王志毅：《茉莉花》的地理属性

2000. 1/83—92 蓝雪霏：畲族音乐的形式

2001. 3/29—36 刘正维：高腔与道教音乐的渊源关系辨析
2001. 3/12—17 袁征：梅山民歌考源
2001. 4/18—24 刘正维：湖北民间音乐的交融性特征
2002. 4/72—75 田世高：论土家族的音乐风格
2003. 2/36—42 杨民康：论中国传统仪式音乐中的回旋体结构原则
2003. 3/43—45 史新民：湖北民间器乐曲的制曲思维
- 46—49 王亮：晋东南明清迎神赛社祭仪及其音乐戏剧
- 50—54 王文韬：平弦音乐的渊源、特征及其他
- 55—59 郑荣达：工尺七调别论
2003. 4/52—56 杨凌：论江南丝竹的“再生性”特征
- 57—59 梁冬梅：《华严字母》的结构及其唱颂
- 72—76 石蔚：论内心音乐听觉
2004. 1/30—35 黄莉丽：河南曲剧唱腔音乐试探
2004. 1/53—59 丁承运：中国古代调式音阶发隐
- 60—64 吴晓萍：西安鼓乐宫调问题研究述略
2004. 2/67—70 尹宜公：《小河淌水》溯源
- 78—81 王宇琪：赤峰“十番”溯源
- 87—89 王蓉芳：论湘西傩堂戏音乐的风格特征
2004. 4/45—53 刘正维：皮簧腔的个性
- 54—59 黄晓梅：析广东瑶族民歌
- 60—68 尹建国：凉伞侗族婚俗及歌曲简论
2005. 1/28—36 臧艺兵：吕家河民歌与地狱的建构
- 37—43 刘晓静：蒲松龄俚曲中的【耍孩儿】
2005. 2/102—106 唐昕：潮州筝派的作韵特色
2005. 4/27—39 童忠良：一百八十调及其基因图谱（上）
2006. 1/61—72 童忠良：一百八十调及其基因图谱（下）
- 86—91 程天健：陕南紫阳地区民歌简论
- 92—95 朱江书：蜀派琴曲《秋江》研究
2006. 2/99—105 裴雅勤：论“蒙汉调”的风格特征

2006. 2/71—73 唐小凤：中国民间音乐阶层分析对音乐形态划分的影响

2007. 1/84—93 王耀华：中国传统音乐工尺谱之特色及其他（上）

2007. 2/85—94 王耀华：中国传统音乐工尺谱之特色及其他（下）

2007. 3/58—63 李复斌：“广东音乐”旋法特征探究

2007. 3/72—79 毛什么：湖南郴州市汉族民歌色彩区的划分及特征

2008. 2/120—128 孟宪辉：土家族汉族民歌音乐特色研究

2009. 3/84—96 刘正维：我国五声音阶中四度三音列对调式调性的制约

（八）天津音乐学院学报《天籁》（曾名：《音乐学习与研究》）

1991/4（1991. 12）28—331

1993/3（1993. 9）21—25 洛地：韵、板、腔、调——“昆”曲里的本体构成（一）

1993/4（1993. 12）20—29 洛地：韵、板、腔、调——“昆”曲里的本体构成（二）

1994/4（1994. 12）30—31 钱国桢：民歌《茉莉花》在传统音乐各类体裁中的比较研究

2002/1（3. 30）43—49 何平：论粤剧曲牌音乐的结构及其在唱腔中的运用

2002/4（12. 30）15—30 刘晓都：蒲松龄俚曲中“承前启后”的【玉娥郎】

31—38 李敬民：从淮西民歌的旋律音调中看文化过渡区的音乐风格

2003/1（2003. 3）41—46 田世高：土家族音乐形态论

2003/2（2003. 6）13—20 刘晓静：蒲松龄俚曲的调式与音调特征

2003/3（2003. 9）8—18 孙星群：旋律地方风格探赜

42—47 吴海萍：解构主义音乐初探

2003/4（2003. 3）37—44 赵志安：传统京胡伴奏音乐宫调论

50—54 王思琦：中国当代流行音乐研究存在的问题及研究方法

2004/2（2004. 6）18—26 孙星群：泉腔探证

27—31 居文郁：试论方言“声韵调”因素对广东音乐曲调风格的影响

- 32—51 杨冬冬：试论南昆、北昆音乐风格的形成与语言方音的关系（上）
- 2004/3（2004.9）95—96 杨冬冬：试论南昆、北昆音乐风格的形成与语言方音的关系（下）
- 32—40 冯建志：河南顺天剧种中“耍孩儿”音乐形态考略
- 41—44 黄少枚、吴少静：浅谈福建南音器乐曲（谱）中三种特殊的旋律现象
- 2005/1（2005.3）9—17 冯光钰：对曲艺中说与唱创作规律及演唱技巧的探讨
- 18—23 钱国桢：板腔体戏曲唱腔的形态分析
- 2005/2（2005.6）66—70 南飞雁：喉音演唱与呼麦
- 71—75 杨海燕：略论回族歌曲典型腔调
- 76—80 杨海源：鄂尔多斯短调民歌演唱艺术简论
- 2005/3（2005.9）71—80 李迪：湖南嘉禾伴嫁歌初探
- 81—87 苏沙宁：仡佬族“依饭节”及其祭祀音乐概论
- 2005/4（2005.12）3—12 赵为民：唐代二十八调体系为七宫四调结构
- 2006/1（2006.3）75—82 王新学：武山秧歌《转娘家》探析
- 2007/3（2007.9）44—47 徐荣坤：“正声音阶”的由来及其无穷的貽患
- 48—54 刘永福：“均主”之辨
- 71—80 刘倩、蔡际州：鲁南五大调考源
- 2007/4（2007.12）18—24 任飞：“商”声、“商”调之辨
- 77—81 曹宏凯：中国传统器乐曲曲解【银纽丝】考辨
- 2008/1（2008.3）3—8 刘永福：“应声”与“八音之乐”刍议
- 2008/2（2008.6）77—82 刘美丽：论琵琶演奏中腔韵的艺术特征
- 2009/1（2009.3）4—7 褚历：河北南乐会乐曲《放驴》的曲式结构
- （九）西安音乐学院学报《交响》
- 1983.2/28—42 李世斌：二人台音乐的衍化及其艺术特点
- 1983.3/33—45 袁静芳：《民间器乐曲变奏手法》

1984. 2/41—43 延甲、魏军：《谈筝的摇指技巧》
1984. 4/20—26 冯亚兰：《陕南山歌结构浅析》
1985. 1/21—32 党音之：《陕北说书音乐的主题变奏与曲体结构》
1986. 2/10—16 李健亚：《西安“古乐”曲体考释》上
1986. 3/1—9 李健亚：《西安“古乐”曲体考释》下
1989. 3/41—44 翟连保《论陕南民歌之乐段结构》
1990. 2/56—59 吕洪静：《唐宋大曲“入破”曲段在戏曲中的应用》
1990. 4/7—9 原作哲：《陕西曲子音乐曲牌之来源与结构形式浅析》
1991. 2/62—68 (苏) B. H. 霍洛波娃著 戴明瑜译《音乐旋律学(上)》
1991. 3/67—72 (苏) B. H. 霍洛波娃著 戴明瑜译《音乐旋律学(中)》
1991. 3/17—23 张弛：《简论西部民族民间音乐的交融》
1991. 3/42—45 张继昂：《戏曲音乐分类结构及其依据》
1991. 4/65—71 (苏) B. H. 霍洛波娃著 戴明瑜译《音乐旋律学(下)》
1995. 2/56—58 阎可行：《秦腔唱腔字调处理的基本规律》
- 59—60 宋建栋：《二人台音乐的旋律发展手法》
- 61—63 赵金虎：《二人台音乐的均、宫、调系统》
1995. 4/41—43 赵维峰：《回、土、撒拉三族“花儿”的风格比较级溯源》
1997. 2/42—46 黎蔷：《乌兹别克族民间音乐概览》
1998. 2/20、21 原作哲：茉莉花曲牌在陕西的流变
2000. 2/12—19 褚历：西安鼓乐中花鼓段、引子、赚的曲式结构
2000. 4/28—31 陈东：衡山山歌剖析
2001. 2/17—24 褚历：西安鼓乐中套词、北词、南词、外南词、京套的曲式结构
- 71—74 许国红：凤阳歌的传播与分布
2001. 3/5—11 陇菲：中国古典律学道器一元、律历一元的传统
- 12—14 唐继凯：简论“同律度量衡”
- 42—46 胡向阳、赵德义：古琴曲《长清》的旋律音高组织形态
2001. 4/24—27 张艺：湘西苗歌的种类及特征分析
- 28—34 相西源：细胞衍化理论与琴曲旋法形态

2002. 1/5—10 刘正维：我国民间音乐的调式体系域调式分布
2002. 2/20—23 莫祥章：湘西土家族“家伙哈”的音乐形态及文化特征初探
2002. 4/86—90 刘清：近年来民歌形态学的比较研究
- 2003/1 (3. 25) 17—20 褚历：西安鼓乐中耍曲的曲式结构
21—26 辛雪峰：陕北民歌中的民俗事象
- 2003/2 (6. 25) 25—28 陈应时：汉语单音词结构影响下的旋律形态
- 2003/2 (6. 25) 29—32 秦德祥：传统吟诵的用谱与传承方式
- 2003/3 (9. 25) 37—44 许德宝：陕西戏曲形态概说
- 2003/4 (12. 25) 27—31 蒲亨强：道教音乐的内核、外缘及分层观
32—40 甘绍成：青城山道教音乐与外地道教音乐的关系
85—89 牛东梅：《五更鸟》在陕西东西府地区之流变
2004. 1 (3. 25) 16—21 马蕾：论京剧音乐板式
2004. 2 (6. 25) 13—20 谭雄：《太古传宗琵琶调西厢记》记谱形态及译谱方法研究
63—68 胡向阳：古琴曲的宏观结构及材料运动形态
- 2004/3 (9. 25) 33—37 刘育林：我国西北高原民歌近似色彩区的再划分
38—43 秦德祥：吟诵音调与平仄声调
- 2005/1 (3. 25) 40—44 杜亚雄、秦德祥：中西音乐操作系统之比较
- 2007/1 (3. 25) 9—13 褚历：西安鼓乐的变奏手法
- 2008/2 (6. 25) 28—33 王桂芹：移民文化传播与民歌传承变异——山东民歌与东北民歌之比较研究
- 2009/1 (3. 25) 28—33 陈开颖：两情三态：从结构、核腔、音势解读西北民歌凄凉美的情绪情感

(十) 沈阳音乐学院学报《乐府新声》

1996. 1/18—25 谭家盛：论散板
1996. 4/32、33 信威：辽宁蒙古族民间宗教歌曲——玛尼音道
1998. 1/19—23 谭家盛：谈我国民间音乐中的装饰音
38—42 何新生：乌拉满族的“背灯祭”及其祭词、祭曲浅析

1998. 2/38—42 杨久盛：满族萨满神歌考略

1999. 2/21—26 黎蔷：柯尔克孜族音乐文化述略——兼论新疆语东戈壁柯尔克孜

族音乐的异同

2001. 1/46—50 陈钧：评剧音乐的韵味

2002. 2/40—42 董学民：五句子歌的地理属性

2003. 2/42—44 孙航：“天乐”奇葩——壮族“布偏”《过海调》

2005. 1/33—37 蒲亨强：巴蜀音调论

2006. 4/63—70 蒋燮：赣南客家采茶戏路腔曲牌《对花Ⅱ》的音乐形态研究

2007. 1/105—128 刘桂腾：满族萨满音乐

129—144 冯光钰：中国历代传统曲牌音乐考释（选载之一）

2007. 2/78—95 刘桂腾：蒙古族萨满音乐

96—112 冯光钰：中国历代传统曲牌音乐考释（选载之二）

2007. 3/84—92 刘永福：“变声四定说”质疑

96—107 刘桂腾：赫哲族萨满乐器

108—123 冯光钰：中国历代传统曲牌音乐考释（选载之三）

2007. 4/99—109 冯光钰：中国历代传统曲牌音乐考释（选载之四）

110—118 刘桂腾：鄂伦春族萨满音乐

2008. 1/82—91 刘桂腾：鄂温克族萨满音乐

92—102 冯光钰：中国历代传统曲牌音乐考试（选载之五）

108—115 潘林：赣中南窑头打八仙仪式音乐的润腔研究

116—118 刘敏：海州五大宫腔音乐形态特点探析

2008. 2/100—112 刘桂腾：达斡尔族萨满音乐

113—133 冯光钰：中国历代传统曲牌音乐考释（选载之六）

2008. 3/87—92 刘桂腾：锡伯族萨满音乐

93—111 冯光钰：中国历代传统曲牌音乐考释（选载之七）

（十一）四川音乐学院学报《音乐探索》

1985. 3/25—38 李民雄：传统民族器乐常见的套式结构类型

- 39—45 阿尔索人（藏族）二声部民歌概述
- 73—81 [德] 玛德尔夫、维勒著 徐金海译：音乐中的平衡对称
——谈音乐与数学的相互配合
1985. 4/13—23 管建华：中西音乐及其文化背景之比较（曲式）
- 39—51 杨锦和：试谈傣族语言诗词与民歌曲调的关系
1986. 1/11—20 伍国栋：民族声乐曲“垛句”唱腔的结构型态和艺术功能
1986. 2/26—32 甘绍成：论我国民族音乐中的“章回乐曲”
1986. 3/62—66 肖常纬：平武白马藏人民间音乐考察录
- 67—69 卡尔左·钟忠：浅谈嘉戎藏族民间歌曲
1986. 4/35—39 钟善祥：川剧高腔音乐结构的重新认识
- 40—43 彭涓：川北灯戏的梁山调
- 44—52 曾令士：凉山彝族舞蹈音乐研究
- 53—黄银善：羌族锅庄
- 54—59 董秉常：基诺族民间音乐概述
1987. 1/19—26 陈家齐：唢呐传统乐曲的旋律发展手法
1987. 2/17—25 匡天齐：论单平句腔——兼论民歌曲式发展之原型
- 26—28 钟善祥：对四川清音音乐的类别和体裁的再认识
- 29—32 殷海涛：采自“女儿国”里的歌——云南摩梭人的民歌
1988. 1/24—29 黄银善：《格萨尔王传》说唱音乐
- 30—32 崔勇：鄂西土家族“哭嫁歌”简介
1988. 2/4—12 曾令士：从“丫”看彝族民歌的深层结构及其共性特征
- 13—17 吉古夫铁：凉山彝族“义诺”地区民间歌曲初探
- 18—25 甘绍成、董阳：川西地区道教音乐调查报告
- 26—32 蒋学琼：川剧弹戏之源与变
- 33—40 刘时燕：四川扬琴“德派”唱腔润腔手法
1988. 4/25—29 桑德诺瓦：“古王国”之声——云南纳西族民歌浅谈
1989. 1/34—40 颜曼秋：渠剧民间耍锣鼓探微
- 41—46 甘绍成：全真道十方经韵音乐的遗存
- 47—55 曾令士：凉山彝族民间器乐研究

- 56—59 周立：凉山彝族民歌的音律测定
- 60—66 涂青华：对藏族歌舞“弦子”的探索
- 67—72 肖常纬：白马藏人民歌古今论
1989. 2/5—14 殷海涛：普米族民间音乐概论
1989. 3/37—47 甘绍成：川西道教音乐的类型及其特征
- 48—52 肖常纬：四川清音的曲牌结构
- 53—55 匡天齐：四川民歌《槐花几时开》的产生
1989. 4/32—36 桑德诺瓦：“女儿国”的婚姻形态及情歌
- 39—41 显环：攀枝花市亚拉人及其民歌
1990. 1/18—25 杨匡民 李幼平：论民族音乐混融体
- 30—37 曾令士：彝族民歌一句式结构及其曲式意义
- 38—39 张森：侗族琵琶歌简介
1990. 2/37—39 张文：剑川白族民间音乐师承传统浅探
- 40—44 包德树：中国传统器乐曲中的变奏结构原则
1990. 3/16—21 杨友明：略论布依族民歌的分类及演唱程序
1990. 4/12—18 曾令士：彝族“都火”歌的文化和音乐特征
- 19—25 张正：浅析四川扬琴音乐“大调一字腔”
- 26—33 和新民：纳西族民间音乐概论
1991. 1/17—23 李成渝：川剧高腔【江头桂】类曲牌宫调研究
- 24—25 周恒山：侗族大歌的精、气、神
- 26—32 桑德诺瓦：云南纳西族民歌的调式与旋律特点及演唱风格
- 33—37 毛青南：论广西壮族山歌的音调特征
- 38—40 蔡际洲：腔式板块理论与音乐地理学
1990. 2/23—27 杨友明：云南花灯音乐《筒筒腔》论源
1992. 1/31—40 马惠文：我国传统音乐中的复调性特征初探
1992. 3/18—23 曾令士：彝族传统音乐思维探幽
- 24—34 张中笑：侗族玩山与“玩山歌”
- 35—42 甘绍成：川西道教音乐与地方音乐的关系
1994. 1/14—23 刘正伟：传统音乐的两大终止群体

1995. 2/18—21 甘绍成：古琴曲《酒狂》的结构探讨
匡天齐：四川汉族哭嫁歌
1998. 2/12—15 郭德慧：独具特色的甘肃临夏酒曲简介
16—17 高文：我国最早的弦鼗图像
1993. 1/29—34 何晓兵：从白马民歌看白马文化的来源
41—48 潘广注、黄圭芳：试论中国扬琴演奏的地方风格流派
49—51 李柯：古筝的摇指
1993. 4/24—29 马惠文：从唢呐曲《百鸟朝凤》伴奏声部说起——再析中国传统音乐中的固定性旋律
1996. 4/47—49 张寿元：独具特色的云南红河垭施彝族民间歌舞组曲简介
50—51 秦运梁：《南广河号子》初探
41—43 闫定文：平湖派《塞上曲》的艺术特点
44—46 潘凤鸣：《龙船》试析
1999. 1/36—38 王文韬、刘萍：青海越弦音乐述略
1999. 2/19—23 霄宏安：略论纳西古乐的文化内涵及其价值判断
24—28 郭注慧：西北回族宴席曲与“花儿”的比较研究
1994. 4/26—35 王兴平：洞经音乐初探
36—38 王文韬：青海藏族舞蹈“卓”和“卓”曲初探
2000. 1/25—31 李成渝：“同均三宫”的理论与实践——学习黄先生相关论述心得之二
2000. 3/14—18 赵维峰：安多藏区歌舞艺术
19—22 鲁海林：【梭梭岗】与【青冈叶】的压上与隔凡
2000. 4/3—9 田小军：呼和浩特地区藏传喇嘛教音乐
10—12 王文韬 刘萍：河湟酒曲浅谈
22—29 傅利民：从地域文化环境看赣南民歌的艺术色彩
2001. 1/3—6 李成渝：均、宫、调是三个层次——学习黄翔鹏先生相关论述的心得之三
7—11 杨匡民 周耘：巴音、吴音和楚声——长江流域的传统音乐文化

- 12—16 李昕：青海“花儿”与小调的比较研究
- 17—21 苍海平：青海贤孝及其音乐研究
2001. 2/20—25 王文韬：土族民歌的区域性特征
2001. 4/17—18 彭涓：戏曲音乐的板眼运动规律
- 19—23 庄永平：音格 腔格 拉格
2002. 3/10—12 郭德惠：撒拉族民歌的种类及其音乐特征
- 17—22 黄涛：四川民歌《太阳出来喜洋洋》曲调探源及旋律形态研究
- 23—28 陈咏韵：说唱音乐中板腔体的形态特征
- 13—16 傅晓 晓黎：傈僳族三弦歌舞音乐（上）
2002. 4/16—27 傅晓 晓黎：傈僳族三弦歌舞音乐（下）
- 10—13 董学民：五句子歌的地理属性
2002. 4/14、15 杨锦和：再谈傣族语言诗词与民歌曲调的关系
2003. 1/（3. 25）47—60 钟敬安、钟舸：清商调式简论
- 61—65 刘诗瑶：浅谈潮州筝曲《寒鸦戏水》的艺术特色
- 66—70 黄涛：四川民歌《槐花几时开》旋律形态解析
2003. 3/（9. 25）78—80 邹华：中国扬琴传统流派分析
2003. 4/（12. 25）18—20 田小军：内蒙古鄂尔多斯的音乐文化
2004. 1/（3. 25）25—30 童忠良：五声调式基因论
2004. 2/（6. 25）3—7 王震亚：琴曲释意
2004. 4/（12. 25）3—13 冯光钰：中国民歌器乐曲牌论略
- 18—24 王文娟：土族婚礼歌研究
- 31—34 黄涛：羌族二声部民歌概探
- 35—38 张晓艳：浅析《孟姜女》时调的传承和流变
- 95—100 彭瑜、李民雄：川剧锣鼓牌子的曲式结构
- 2005/2（6. 25）24—26 包德树：从两首陕北民歌看我国民歌中的异宫终止现象
- 32—34 刘永福：略述蒙古族“长调”民歌的艺术特色
- 2006/2（6. 25）12—15 蒲亨强：新疆木卡姆的旋律结构特点

2006/3 (9.25) 15—23 丁慧：云南白剧声腔与高腔、昆曲的渊源关系

2007/2 (6.25) 5—9 毛继增：藏族传统艺术百花丛中一块“活化石”——

“一音歌曲” 伯谐

2007/4 (12.25) 22—26 方芸 蔡际洲：《孟姜女》歌系的基本曲调

2008/1 (3.25) 43—46 赵英 何元平：巴渠民歌音乐形态解析

2008/3 (9.25) 19—21 方建军：声、音、乐及其思想技术涵义

2008/4 (12.25) 30—36 张燕丽：试论地域方言对唱腔旋律的影响——以蒲剧、雁剧为例

37—39 符姗姗：深析侗族打击节奏伴奏的舞蹈形式及表现特征

(十二) 星海音乐学院学报 (原名：广州音乐学院学报)

1983.2/81—88 卢庆文：论广州地区民歌音乐特点

1983.4/11—22 李雁：粤语声调与平声中心论

44—51 温萍：客家山歌概述 (一)

69—76 荣鸿曾：论声调在粤剧音乐的地方特性

1986.1/50—61 杨予野：梆子腔唱腔音乐的地方特性

1986.2/36—48 杨予野：梆子腔唱腔音乐的地方特性 (续)

1986.4/26—36 阿伦·史莱舍著、黄锦培译：江南丝竹的旋律结构

1990.1/24—28 杨予野：湘剧高腔曲牌的构成

1990.3/20—25 陈天国：潮州乐曲的发展手法

1992.1/1—6 陈天国：潮州诗弦乐的套曲结构形式

1992.2/40—42 费师逊：广东八排瑶各村寨名额基本音调的异同

1992.4/16—23 曹光平：论琴歌《胡笳十八拍》的变奏手法

1995.3—4/18—24 温萍：粤东梅州市的说唱音乐——五句板

1996.3/18—25 庄永平：简论我国音乐的旋律及特征

1999.1/80 黄勇：寓变化于统一——试论潮州弦诗乐的“催”

2000.2/33—39 傅利民：传统民族乐曲中的旋律发展手法探析与散慢中快散论者商榷

2000.4/37—40 查普尧：论戏曲唱腔板式连接的多样性

2001/1 (3. 15) 26—31 房晓敏：梅州客家的歌调式结构比较

32—36 李雁：“乙凡”琐谈

2001/2 (6. 15) 1—12 樊祖荫：中国民间多声部音乐中的和声特点（上）

2001/3 (9. 15) 1—5 樊祖荫：中国民间多声部音乐中的和声特点（下）

15—19 严冬：贵州汉族民歌的常见结构

2001/4 (12. 15) 32—36 冯光钰：明清俗曲【银纽丝调】【绣荷包调】【对花调】考略

37—43 王文韬：河湟“少年”音乐探析

2007/2 (6. 15) 1—13 刘正维：调子声腔系统论证

（十三）南京艺术学院《艺苑音乐版》

1990. 4/12—20 易凤林：论内五外八调

1991. 1/17—25 蒲亨强：论核腔对民歌调式的影响

1994. 3/11—13 庄曜：音乐深层结构还原分析法的美学内涵

1997. 2/23—29 茅原：江苏民歌旋律特点——旋律听觉分析方法初探

1989. 1/24—30 蒲亨强：论苗族民歌的三种风格模式

1989/2. 9—17 易人、苏青：江苏民歌概论（一）

1989/3. 35—43 易人、苏青：江苏民歌概论（二）

1989/4. 11—21 易人、苏青：江苏民歌概论（三）

22—27 蒲亨强：论苗族婚俗对苗歌特质之影响

33—41 茅原、庄曜：论音乐结构的基本逻辑形式

（十四）云南省民族音乐工作室《民族音乐》

1984. 1/8—20 杨放：彝族民间音乐曲式初探（上）

21—27 傅晓：花灯的润腔方法

1984. 2/31—41 杨放：彝族民间音乐曲式初探（中）

1984. 3/19—44 杨放：彝族民间音乐曲式初探（下）

1984. 4/16—28 寇邦平：纳西族音乐概述

40—43 黄镇方：云南民族民间舞蹈音乐的基本特征

46—49 杨伟：傣尼人“冬八嘹”及其变体

50—58 孔祥和：谈谈滇剧唱腔中的彩腔

- 66—70 何铭：滇剧丝线腔的板式及其结构
1985. 1/15—25 王群：弥渡花灯曲调地方特色探微
- 48—53 式啸：普米族民间音乐简介
1985. 2/6—15 黄镇方：云南民族民间传统歌舞音乐的原始风貌
- 16—28 晓黎、傅晓：傈僳族三弦歌舞初探
- 45—54 何铭：滇剧丝线腔的板式及其结构（续二）
1985. 3/24—35 何铭：滇剧丝线腔的板式及其结构（续三）
1985. 3/2—12 张难：红河彝族民间音乐的调式与弦法初析
- 38—48 吴学源：阿昌族民间音乐简述
1985. 4/2—13 樊祖荫：多声部民歌的产生、发展与消亡
- 14—22 杨晓勋：云南省怒江地区傈僳族多声部民歌源流初探
- 32—36 张金方：云南花坪水田人的民间音乐
- 37—39 毕志峰、张志芳：叙事长诗阿诗玛唱段简介
1986. 1/7—15 伍国栋：缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系和比较（上）
- 16—25 陈复声：昆明扬琴扬调的衍变及发展
- 37—39 张学文：保山地区民间歌舞音乐简介
- 44—48 刘永忠：昭通“打鼓草”浅述
1986. 2/14—21 伍国栋：缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系和比较（下）
- 2—13 李汉杰：打歌考略及其音乐形态浅析
- 22—28 许世板：试谈白族民间音乐衬腔的运用
- 29—33 王石景：民歌中时值前短后长、重音后移类节奏初探
- 39—49 赵师简等：独龙族民间音乐简述
- 50—57 汪致敏：彝族“四大腔”简介
1986. 3/10—21 杨放：云南彝族民间音乐探索之二——曲调篇（上）
- 22—31 杨民康：布朗族民歌
- 32—38 刘琼芳：德宏傣族宗教音乐
- 44、45 肖海华：彝族山歌“哟哩嚶”
1986. 4/13—20 杨放：云南彝族民间音乐探索之二——曲调篇（下）
- 21—29 梁宇：云南民族杂居地区的音乐共融

- 42—50 李安明：元江白族民歌概述
1987. 1/2—10 尹懋铨：论大本曲之“三腔”
- 11—16 王群：花灯浅说
- 17—28 傅晓：试论彝剧音乐的构成与发展
- 29—31 杨光宏：彝族阿细人民间音乐音调与语言声调
1987. 1/32—36 顾峰：滇剧丝弦与梆子声腔的历史渊源
- 37—46 杨力：西双版纳傣族民间音乐简介
- 47—49 孙锡斌：彝汉音乐文化交流的艺术花朵——开远彝族民歌
- 50—52 袁登学：南涧彝族打歌琐谈
1987. 2/2—10 伍国栋：中国各民族多声部民歌的发现与研究
- 45—54 张绍奎：白族吹吹腔音乐概述
- 55—56 杨伟：布朗族“软束”与傣族“依拉灰”
1987. 3/8—12 梅碧：《海菜腔》的音乐特征及内涵因由
- 13—18 汪致敏：彝族四大腔的变体腔的结构特点
- 19—24 李荣光：哈尼族情歌“阿咪”及其特色
- 29—35 杨光宏：阿细跳乐沿革探讨
1987. 4/3—13 内田瑠璃子：阔叶林文化圈的歌墟
- 26—31 李炆荣：禄劝彝族民歌的民间分类初探
- 40—52 李晴海：大理白族民歌概述

（十五）云南艺术学院学报

- 1996/1. 14—25 夏野：中国古代音阶的变迁和乐律理论的演进
- 56—59 李卫才、高志登：怒江地区民族乐舞考察纪要
- 1996/3. 8—14 杨民康：民间歌舞的艺术文化学特征
- 1996/4. 16—25 汪致敏：彝族五三腔探微
- 1997/2. 5—14 周凯模：云南民族音乐的背景及文化结构
- 15—22 [德] 布朗·德斯、李秀琴：爱伲·拉祜和布朗的音乐采风调查
- 1997/4. 70—73 张友刚：民歌中的音列交替初探
- 1999/3. 24—28 何晓兵：四川白马藏族民歌的描述与解释

37—41 王卫东：乐即秩序——音乐的文化学研究之二

1999/4. 72—81 何晓兵：四川白马藏族民歌的描述与解释（续一）

2000/1. 5—13 何晓兵：四川白马藏族民歌的描述与解释（续二）

39—41 陈爽：岔曲腔词关系初探

2000/2. 60—78 何晓兵：四川白马藏族民歌的描述与解释（续三）

2000/3. 24—33 何晓兵：四川白马藏族民歌的描述与解释（续四）

2000/4. 90—96 何晓兵：四川白马藏族民歌的描述与解释（续五）

2000/3. 16—23 [韩] 全仁平 赵文编译：中、韩音乐中的慢中快形式

2000/4. 66—68 魏新民：甘谷道情述要

（十六）广东省民间音乐研究室《民族民间音乐》

1987/1. 4—7 林石城：《行街四合》的形成及其结构

1987/2. 4—8 李来璋：借字

1987/3. 26—29 张振坤：浅谈五句板

1987/4. 24—28 郑诗敏、蔡余文：潮州弦诗乐的几种基本变奏手法

1981/4. 50—52 王耀华：福建闽东畲族民歌的音乐特点

53—55 海耳、征宇：浅谈排瑶民歌的衬词色彩

56—65 王卓模：闽西民间音乐初探

66—71 莫日芬：浅谈广东客家山歌音乐

72—76 黄平莹、赖子民：谈粤北“春平”“纸马”曲调及演唱艺术特色

1983/1. 20—76 少数民族音乐专栏：侗族多声部民歌、布依二声部民歌、浙江畲族民歌、闽东畲族双音、回族、粤江、排瑶、过山瑶

79—81 何甲：海南音乐概述

1984. 2/39—46 王承祖：黔东南侗族民歌简介

1985. 3/7—35 福建南音专辑：赵汾、王爱群、赵宋光、何昌林、刘春曙、江吼

1988. 4/39 邓学文：仫佬族民歌

（十七）、散见论文

杨匡民：湖北民歌的地方特色 [J] .《音乐研究》. 1980 年第 3 期，

北京。

方妙英. 湖北民歌中的“楚徵体系”[J],《民族音乐学论文集》,上海文艺出版社,1988年10月第1版,上海。

朱屏之. 湖南民歌中的特性羽调式[J]. 音乐出版社《音乐论丛》第三辑,1963年7月第1版,北京。

武俊达. 谈京剧唱腔的旋律和字调[J]. 人民音乐出版社《语言与音乐》,1983年,北京。

徐兰沅. 谈梅兰芳的创腔[J].《人民音乐》,1962年第4期,北京。

曾永义著. 论说“腔调”[J],台北:中央研究院中国文哲研究所《中国文哲研究集刊》,第二十期。

翁志文. 关于音准点的测定与相关问题研究[J]. 北京:文化艺术出版社《音乐文化》,2004年。

后 记

1983年春节，在泉州南音大会唱期间，笔者曾向黄翔鹏先生交上了一篇习作《南曲腔韵》。黄先生审阅完后给予热情的鼓励，认为“由此可能寻探出有关中国传统音乐结构的某些特殊规律来”。他引发了笔者对中国传统音乐结构的学习和研究兴趣。此后，又逢中国传统音乐学会于1986年暑假期间在中央音乐学院举行年会，以“民族音乐结构研究”为中心议题，还印发了《民族音乐结构研究论文集》供学会会员作研究参考。笔者在学习、钻研这一论文集的基础上，写了《福建南音与汉民族音乐结构层次》作为参会论文。虽然因为应日本国际交流基金会邀请，于1986年8月1日至1987年7月31日赴日本琉球大学和法政大学冲绳文化研究所作《琉球音乐与中国音乐之比较研究》，未能亲自出席该次年会，失去了一次很好的学习机会，但是，中国传统音乐结构从此成为笔者立志研究的一个重要课题。

20余年来，笔者经历了《中国民族民间器乐曲集成（福建卷）》的搜集、整理、编辑、出版工作，中琉音乐比较研究，福建南音研究，客家音乐研究，世界民族音乐、中国民族音乐教材建设，组织和参与“‘民族音乐学及其教育’研究生主干专业课程教材”和中国传统音乐理论方向博士研究生专业教材“中国传统音乐学丛书”的编纂，但是，从未放松对于中国传统音乐结构问题相关资料的关注、搜集、学习、分析，并且在这一系列工作中，始终将中外音乐结构的比较、中国传统音乐结构的特殊规律及其思维方式、创作方法、哲学基础的思考，贯穿其中。因为笔

者记住季羨林先生的一句话：“抓住一个问题终生不放”。

本论写作参考文献目录的查阅大约开始于七年前，当时对笔者书库所存各种期刊杂志作了一次拉网式搜索，确实从心底里感谢和钦佩前辈、同仁在本学术领域所作的不懈探求和重要收获。三年前开始正式动笔，但由于其中插入《全国普通高等学校音乐学（教师教育）本科专业课程指导方案》、《课程教学指导纲要》的试点工作和教材编写工作，所以，一直到去年初才开始全力以赴将全部时间投入本论的写作。

本书使用谱例较多，部分谱例篇幅较大，无法以纸质文本呈现，故将此类谱例做成电子文本资料，附于书后供读者参考使用。

本课题研究得到“教育部人文社会科学研究 2007 年度规划基金项目”资助，谨表示衷心感谢。

本论的写作曾得益于诸多前辈、同仁的研究成果，在文中一一注明的同时，在此谨致深挚谢忱！

本论的初稿曾拜托李吉提教授、宋瑾教授审阅，承蒙他们的真诚、负责，提出了宝贵、中肯的修改意见，谨致诚挚的学术敬礼。

本论写作过程中的电脑文本处理，得到博士生王东雪、任飞和王州副教授的协助；编辑、出版事宜，得到福建教育出版社黄旭社长、林毓琮主编的大力支持，在此一并致以崇高的敬意。

这是一个比较新的课题，笔者虽不敢懈怠，经过 20 余年的求索，但毕竟才疏学浅，思考不周和错误之处，恳请读者诸君教正，以期不断修订、改正、完善。

王耀华谨识

2009 年 7 月 27 日